



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

SERGIO NAIDIN

OS CRITÉRIOS DE JULGAMENTO E O JULGAMENTO DOS CRITÉRIOS: A  
COMPETIÇÃO NA PERFORMANCE DAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA DO  
GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO

*THE CRITERIA OF THE JUDGEMENT AND THE JUDGEMENT OF THE CRITERIA:  
THE COMPETITION IN THE PERFORMANCE OF SAMBA SCHOOLS BATERIAS  
IN THE SPECIAL GROUP IN RIO DE JANEIRO*

CAMPINAS

2020

SERGIO NAIDIN

OS CRITÉRIOS DE JULGAMENTO E O JULGAMENTO DOS CRITÉRIOS: A  
COMPETIÇÃO NA PERFORMANCE DAS BATERIAS DE ESCOLA DE SAMBA DO  
GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO

THE CRITERIA OF THE JUDGEMENT AND THE JUDGEMENT OF THE CRITERIA:  
THE COMPETITION IN THE PERFORMANCE OF SAMBA SCHOOLS BATERIAS  
IN THE SPECIAL GROUP IN RIO DE JANEIRO

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção  
do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação  
e Prática.

Thesis presented to the Institute of Arts of the State University of  
Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree  
of Doctor in Music, in the field of Music: Theory, Creation and  
Practice.

ORIENTADORA: SUZEL ANA REILY

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO  
ALUNO SERGIO NAIDIN E ORIENTADA PELA  
PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SUZEL ANA REILY

CAMPINAS

2020

## FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N143j Naidin, Sergio, 1961-  
O julgamento dos critérios e os critérios de julgamento: a competição na performance das baterias de escola de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro / Sergio Naidin. – Campinas, SP: [s.n.], 2020.

Orientador: Suzel Ana Reily.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Escolas de samba - Baterias. 2. Escolas de samba - Competições - Rio de Janeiro, RJ. 3. Etnomusicologia. 4. Carnaval. I. Reily, Suzel Ana, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The criteria of the judgement and the judgement of the criteria: the competition in the performance of samba schools baterias in the special group in Rio de Janeiro

**Palavras-chave em inglês:**

Samba schools - Baterias  
Samba schools - Competitions - Rio de Janeiro, RJ  
Etnomusicology  
Carnival

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Suzel Ana Reily [Orientador]  
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto  
Paulo José de Siqueira Tiné  
Edilberto José de Macedo Fonseca  
Alice Martins Villela Pinto

**Data de defesa:** 27-02-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4170-041X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6486173497865655>

## **BANCA EXAMINADORA DA TESE DE DOUTORADO**

SERGIO NAIDIN

ORIENTADORA: SUZEL ANA REILY

### **MEMBROS:**

1. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. SUZEL ANA REILY
2. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
3. PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO
4. PROF. DR. EDILBERTO JOSÉ DE MACEDO FONSECA
5. PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ALICE MARTINS VILLELA PINTO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.02.2020

*Aos ritmistas, batuqueiros, batedores, percussionistas, diretores e mestres de bateria que com sua energia dão ritmo, movimento e forma ao desfile das Escolas de Samba.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa. Dra. Suzel Ana Reily, pelas aulas, pela confiança em mim e apoio ao meu projeto, pela paciência e por ter me apontado diversos caminhos.

Ao Prof. Dr. Edilberto Fonseca pelas ideias sobre o projeto e pela participação na banca de defesa de tese.

À Dr. Alice Vilella pela participação nas bancas de defesa da Monografia e na defesa de Tese.

Aos Profs. Drs. Fernando Hashimoto, Paulo Tiné, José Roberto Zan e Luciana Prass pela participação na banca de defesa de tese.

À Denise Duek Reznik pela força, amor e compreensão.

Ao Prof. Dr. Yahn Wagner pelas ideias de pesquisa geradas em 2011, e por várias ajudas nesse percurso.

À Maria Lucia Daflon pela ajuda na escrita dos trabalhos.

Ao Fernando Araújo, do Centro de Memória da LIESA, pelas conversas de bastidores e por ter me facilitado o acesso aos documentos.

Ao Guilherme Salgueiro pelas explicações sobre bateria.

Ao Prof. Dr. Samuel Araújo pelas conversas e pela sua tese sobre o samba.

Ao Marcelo Sudoh, do Centro Cultural da Portela, pelas informações e pela ajuda no texto.

Ao Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto (Cacá Machado) pelas ideias e pelas aulas nos Seminários Avançados na UNICAMP.

Ao Prof. Dr. Amir Geiger pelas explicações socioantropológicas.

Ao Prof. Dr. Jonas Lana pelas aulas na UFRJ e pelos papos.

Ao Dr. Jorge Luiz de Lima Santos, colega dos Seminários Avançados, pelo incentivo.

Ao Guilherme Salgueiro por ser meu informante no universo das baterias.

À Dra. Paraguassú Abrahão pelas ideias sobre percussão e filosofia.

Ao Jorge Castanheira, Presidente da LIESA, por me mostrar uma nova perspectiva dos desfiles das escolas de samba.

Ao André da loja Maracatu Brasil por ter cedido os instrumentos para as fotos.

Aos ritmistas sem os quais o desfile seria impossível de se realizar.

## RESUMO

Esta pesquisa etnográfica é voltada para a dinâmica do processo de julgamento da performance das baterias nos desfiles escolas de samba do Grupo Especial da Cidade do Rio de Janeiro.

Neste processo identificamos três agentes principais que delineiam uma relação dialógica entre si e sobre as quais nos concentramos: a bateria, que produz o discurso musical; os julgadores, que produzem o discurso das justificativas sobre as notas atribuídas; e a LIESA cuja voz é a do agente mediador e organizador do desfile competitivo. Estes três agentes produzem uma espécie de “contrato social” que visa gerar entre eles uma concordância estética referente ao sistema de julgamento. Em face da disputa acirrada e da enorme soma financeira envolvida, este contrato gera muita tensão e, a cada ano este sistema é discutido. Um *Manual do Julgador* é produzido, o qual dispõe de critérios técnicos e objetivos. Discutir-se-á aqui a evolução destes manuais, bem como a trajetória dos critérios de julgamento da performance da bateria ao longo de cerca de quarenta anos. Além disso, investigar-se-á algumas das principais justificativas e observações dos julgadores que geraram debates e possíveis transformações na preparação da performance das baterias. A pesquisa está relacionada a uma perspectiva autoetnográfica do autor que participa há dez anos como julgador do quesito bateria do Grupo Especial.

**Palavras-chave:** Baterias de escolas de samba. Competição musical. Sistema de julgamento.

## ABSTRACT

This ethnographic research focused on the dynamics of the judging process of the performances of the percussion sections (*baterias*) in the samba school parades of the Special Group of the City of Rio de Janeiro.

In this process, I identified three main agents involved in a mutual dialogical relationship, and on which we focus: the *bateria*, which produces the musical discourse; the judges, who produce the discourse of justifications regarding the grades they give each ensemble; and LIESA, whose voice is the mediating agent and organizer of the competitive parade. These three agents produce a kind of “social contract” that aims to generate aesthetic agreement among them regarding the whole of the judgment system. In view of the fierce dispute and the huge financial sums of money involved, this contract generates considerable tension and each year the system is discussed anew. A “Judge's Manual” is produced, which outlines technical and objective criteria. The evolution of these manuals will be discussed here, as well as the trajectory of the criteria for judging the *bateria* performances over about forty years. In addition, it will investigate some of the main justifications and observations of the judges that generated debates and possible transformations in the preparation of the performance of the *baterias*. The research takes an auto ethnographic perspective, since the author has been a judge of the *baterias* of the Special Group for the past ten years.

**Keywords:** Schools of samba baterias. Musical competitions. Judgment system.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tresillo .....	93
Figura 2 - Transcrição de cabula.....	97
Figura 3 – Surdos de primeira, de segunda e de terceira .....	100
Figura 4 - Notação de uma caída de segunda ou subida de primeira. ....	101
Figura 5 - Transcrição dos surdos da Mangueira.....	104
Figura 6 - Surdo de terceira, samba-enredo do Salgueiro de 2009. ....	104
Figura 7 - Variação do surdo de terceira (superior), junto com os outros dois surdos. .....	104
Figura 8 - Repique.....	105
Figura 9 – Chamada padrão do repique .....	106
Figura 10 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (I).....	106
Figura 11 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (II).....	107
Figura 12 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (III). ....	107
Figura 13 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (IV). ....	107
Figura 14 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (V). ....	107
Figura 15 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VI). ....	107
Figura 16 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VII). ....	108
Figura 17 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VIII). ....	108
Figura 18 - Toque do repique-mor. ....	108
Figura 19 – Caixa em cima. ....	110
Figura 20 -Toque típico de caixa em cima.....	111
Figura 21 - Outro exemplo de levada de caixa em cima. ....	111
Figura 22 – Caixa em baixo. ....	111

Figura 23 - Levada de caixa em baixo. ....	112
Figura 24 - Chocalho .....	112
Figura 25 – Chocalhos da Mangueira. ....	113
Figura 26 - Cuíca. ....	114
Figura 27 - Toque de cuíca. ....	115
Figura 28 - Tamborim. ....	115
Figura 29 - Tamborim "telecoteco" .....	116
Figura 30 – Agogô de quatro bocas.....	117
Figura 31 - Frase de agogô "padrão Império Serrano" .....	118
Figura 32 – Agogô de duas bocas .....	119
Figura 33 - Padrão assimétrico do samba urbano de sete mais nove pulsações....	120

## LISTA DE TABELAS

Tabela 6.1 - Subtotais de erros por categorias de 1987 até 2019 .....	169
Tabela 6.2 - Médias das notas <i>versus</i> médias dos descontos por erros de sincronismo nas escolas que permaneceram no grupo especial de 2012 a 2019. .....	172

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 ESQUENTA.....</b>	<b>21</b>
1.1 Os caminhos da pesquisa .....	23
1.2 Quanto à justificativa e às principais referências .....	25
1.3 Objetividade e subjetividade no julgamento estético .....	29
1.4 Quanto à metodologia .....	33
<b>2 COMPETIÇÕES MUSICAIS.....</b>	<b>39</b>
2.1 Conceitos e termos gerais de competições .....	40
2.2 Performance de participação vs. performance de apresentação .....	43
2.3 Competições musicais: perspectivas transculturais .....	47
2.4 Do participativo ao espetacularizado .....	57
<b>3 ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS DO GRUPO ESPECIAL E SEUS AGENTES.....</b>	<b>60</b>
3.1 Escolas de Samba: definições e origens (os primeiros desfiles) .....	60
3.2 Os primeiros concursos .....	64
3.3 Estrutura das Escolas de Samba .....	67
3.4 Sistema classificatório—os grupos .....	77
3.5 Os julgadores .....	79
3.6 As notas .....	81
3.7 Outras partes interessadas: a imprensa e o poder público .....	83
<b>4 A VOZ DA BATERIA.....</b>	<b>88</b>
4.1 Perspectiva histórica .....	92
4.2 Organologia e instrumentação .....	98
4.2.1 Surdos.....	99
4.2.2 Repique.....	105
4.2.3 Repique mor .....	108
4.2.4 Caixas .....	109
4.2.5 Chocalhos .....	112
4.2.6 Cuíca .....	114
4.2.7 Tamborim .....	115

4.2.8	Agogôs.....	117
4.3	Organização sonora e estética das baterias .....	119
4.4	Pontos de inflexão ( <i>Turning points</i> ) .....	122
4.5	Bossas e paradinhas .....	127
4.6	Dinâmica de ensaio das baterias .....	131
5	A VOZ DA LIESA: OS MANUAIS DE JULGAMENTO .....	133
6	A VOZ DOS JULGADORES: AS JUSTIFICATIVAS.....	146
6.1	A sincronia .....	146
6.2	As justificativas .....	150
6.3	Julgadores e julgados: diálogos e desentendimentos .....	163
7	CONCLUSÃO .....	174
	REFERÊNCIAS.....	181
	APÊNDICE A.....	190
	APÊNDICE B.....	193
	APÊNDICE C.....	205
	APÊNDICE D.....	213
	ANEXO 1.....	229
	ANEXO 2.....	230

## PREFÁCIO

No final de 2009, recebi um telefonema do atual vice-presidente da LIESA, a Liga Independente das Escolas de Samba, e produtor dos discos de samba-enredo há mais de 40 anos, Zacarias de Oliveira, perguntando se eu gostaria de ser julgador de bateria no desfile das escolas de samba do Grupo Especial. Eu respondi que sim e acrescentei que havia escrito uma dissertação sobre as baterias. Ele pediu que eu enviasse um currículo resumido ao presidente da LIESA para que ele pudesse me avaliar numa primeira etapa e disse que depois me chamaria para uma entrevista.

Após ter desligado o telefone, lembrei-me da voz do Zacarias. Eu o havia conhecido quando estava fazendo a pesquisa para o mestrado em 1999, no estúdio Companhia dos Técnicos, onde estavam sendo gravadas as bases de percussão para os sambas enredo de 2000. Por coincidência, foi aquela pessoa meio rude - que me disse uma vez: “Meu amigo, você vai morrer sem saber nada” - quem me convidou para ser julgador. Talvez ele tenha dito aquilo porque no estúdio eu lhe perguntava um monte de coisa sobre bateria. Após o telefonema, pensei comigo: ainda bem que ele nem sabe quem eu sou.

O que eu mais estranhava durante as gravações era a presença de instrumentos que não eram mais usados numa bateria, tais como o tantan, o pandeiro, a conga e a tumbadora. Mais tarde, já na posição de julgador, fiquei sabendo que, quando se utilizam numa bateria instrumentos mais leves, o centro da escuta se volta para a melodia e a letra. Depois o arranjador de sambas enredo e ex-julgador de bateria, Jorge Cardoso, me disse que o CD é um produto que as pessoas compram no Natal. Isso me fez lembrar a história da transformação do samba em mercadoria tão bem analisado por Carlos Sandroni (2001) no caso da música “Pelo Telefone”, gravada há cem anos atrás. A busca da confecção de um produto artístico talvez explique o uso de timbres diferentes como o atabaque que, num desfile, é difícil de ser usado.

Fui então chamado para a entrevista com o presidente, Jorge Castanheira, o Jorginho, na sede da LIESA. Sua principal preocupação era saber se eu já havia participado de uma bateria ou desfilado numa escola de samba, já que isso poderia caracterizar envolvimento com alguma escola e interferir na legitimidade do julgamento. Como nunca havia tocado numa bateria e nem desfilado numa escola de

samba, eu estava “moralmente desimpedido”. Antes de fazer parte do processo do julgamento, eu achava que os ex-mestres de bateria é que deveriam julgar pois eram eles que detinham o conhecimento e os valores da cultura das escolas de samba; porém eu não acompanhava os desfiles e não fazia ideia da grandeza da produção do espetáculo nem da legitimidade e imparcialidade que o julgamento exigia. O presidente me disse então que este era o desafio da LIESA: achar *outsiders* capacitados, isto é, com boa percepção e com bom senso a fim de atuarem no julgamento das baterias.

Estranhei também o sistema de avaliação por descontos, começando com a nota máxima, ou seja, um sistema que incentiva a procura de erros, e além disso não valoriza a nota dez na medida em que as justificativas para a nota máxima não devem ser escritas, sendo exigido apenas que se justifiquem por escrito os descontos. O presidente também me sugeriu que eu comparasse as notas, tirando pontos daquelas escolas que eu achasse que fossem superadas pelas demais. Achei estas regras muito radicais e demorou para “cair a ficha”; isto é, demorou para eu ter uma noção de que elas refletiam a competitividade existente entre as escolas integrando um sistema de julgamento que estimulava a rivalidade. Durante o curso de julgadores que aconteceria cerca de três semanas antes do carnaval, o Jorginho frisava a especial valorização das notas máximas e pedia cuidado ao regular o peso dado a cada nota. Lembro-me de que não houve nenhuma conversa específica sobre o que observar na bateria, mas o presidente me falou que eu poderia ir aos ensaios técnicos no sambódromo. Notei também que os critérios a serem observados na performance da bateria que constavam no manual – e que, até hoje, permanecem os mesmos – eram muito vagos<sup>1</sup>, podendo abarcar qualquer parâmetro. Pensei: ritmo é ritmo, andamento é andamento, mas qual seria o peso da nota? Haveria um “desvio de alguma norma” correspondente a uma prática usual?

Não fui a todos os ensaios na Sapucaí, o conhecido sambódromo, mas houve um ensaio em que fiquei numa posição privilegiada, o chamado Setor HC (*Hospitality Center*), que fica ao lado do primeiro recuo de bateria. Neste local a bateria toca parada por cerca de vinte minutos enquanto o resto da escola desfila por cerca de dois terços de seu contingente até que a bateria siga o cortejo do desfile.

---

<sup>1</sup> Os critérios são: “Perfeita conjugação de sons dos diversos instrumentos”; “Manutenção da cadência em consonância com o samba-enredo” e “Criatividade e versatilidade”.

Antes de tudo, existe o *esquenta*, que é um pequeno show que a bateria faz antes de começar a apresentação ou ensaio da escola, já que a performance dos ensaios técnicos tenta ser uma cópia fiel dos desfiles. Neste momento há múltiplas coisas acontecendo além do esquenta da bateria: afinam-se os instrumentos e os microfones; a escola se posiciona perpendicularmente à *avenida*, como também é chamado o sambódromo. É comum a presença de artistas e apresentadores de TV logo antes de início do ensaio, que jogam brindes como camisetas para a plateia do Setor 1 (são treze setores). Esse setor é o que mais interage com a performance, aplaudindo os artistas e a rainha de bateria, que normalmente é uma artista de TV ou modelo e visa a atrair a atenção da imprensa para a escola dançando a frente da bateria<sup>2</sup>. Quando a bateria começa a tocar, normalmente o faz através de um grupo de instrumentos como repiques, que podem executar frases ensaiadas ou frases cíclicas e em seguida fazer uma chamada numa dinâmica mais forte para a bateria entrar<sup>3</sup>. Apenas os chocalhos não entram, deixando os tamborins aparecerem por dois compassos. No momento em que os chocalhos finalmente começam a soar numa frequência agudíssima e densa, ressaltam um contraste textural impactante. Quando isso acontece, o público que está sentado nas arquibancadas se levanta em êxtase. Observar uma bateria vindo em sua direção é algo muito poderoso devido à energia gerada pela massa sonora sincronizada em camadas sobrepostas que contrastam entre si de modo a reforçar também a estrutura da música.

Num dos primeiros ensaios a que assisti, fiquei emocionado com a bateria da Portela que, no seu esquenta, fazia frases simples combinadas com gritos que geravam um efeito impactante<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo que a bateria se apresentava em um momento especial quando mostrava sua vida própria, acontecia um teste de microfones e se ouvia: “Um, dois, testando”. Achei aquilo muito estranho, quase um sacrilégio, fiquei em dúvida se as escolas tinham noção do potencial agregador social das baterias ou se o que havia ali era um mero preenchimento de um tempo e de um

---

<sup>2</sup> Segue um exemplo de esquenta de bateria no ensaio da Mocidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ByRkBnRyu3U> Acesso em 5/2/18.

<sup>3</sup> Este é um exemplo de chamada feita pelo repique no ensaio de Vila Isabel em 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LFAVeMvQQ5w> Acesso em 6/2/17.

<sup>4</sup> Esse vídeo do ensaio de rua da Portela, apesar de ser de 2011 mostra este tipo de frases que usa vozes dos ritmistas aos 2mim30s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2nTi2jGBcO0>. Acesso em 21/2/11.



espaço necessários à preparação do grande espetáculo. Tempos depois, quando sugeri ao Presidente da Liga que o teste de som fosse em outro momento que não atrapalhasse a bateria, ele me olhou com um olhar de quem está diante de uma pessoa ingênua e disse em tom meio debochado: “Ah, tá bom, vou pedir pra parar de testar o som pra não atrapalhar a bateria”. Quem sabe não seria esse o olhar menos questionador que ele queria que os julgadores tivessem do desfile, desde que aquele contribuísse tecnicamente para o desenvolvimento deste? Na época não fui capaz de elaborar essas percepções, pois entendia que a bateria, como um show à parte a agregar o público, merecia uma atenção diferenciada. Somente quando passei a ter contato com leituras e aulas de Etnomusicologia vim a compreender o complexo jogo de forças a que está sujeita a bateria, cuja atuação se dá entre diversas fronteiras tais como tradição e modernidade, recreação e profissionalismo, participativo e apresentacional<sup>5</sup>, improvisado e arranjos memorizados, música como processo e música como produto. Um jogo de forças que, de alguma maneira, se expressa na performance da bateria.

Mas o impacto diante do esquentar da Portela foi múltiplo, um misto de arrependimento e surpresa. O episódio me fez recordar a época em que eu fazia a pesquisa para o mestrado e ponderar que talvez devesse ter continuado a pesquisar. Por outro lado, talvez isto me levasse a tocar numa bateria, o que inviabilizaria minha experiência como julgador. A surpresa foi porque as baterias haviam mudado muito, principalmente quanto aos arranjos e as frases das “bossas”<sup>6</sup>. Mas talvez meu lugar de julgador tenha suscitado em mim um novo tipo de escuta atenta que antes não se dera. Foram vários os estranhamentos sentidos por mim, tanto na posição de julgador quanto na de pesquisador, sobre o que falaremos adiante. Julgar a partir da perspectiva da penalização, ainda mais sem ter tido uma orientação mais objetiva sobre o que penalizar, foi desde o início uma questão. Confesso que até hoje a questão da sincronia, que será um dos focos desta pesquisa é, em razão do fenômeno acústico, o item que representa o maior desafio em termos de percepção auditiva. Em

---

<sup>5</sup> Nos termos de Thomas Turino, performance de participação se dá quando o objetivo da mesma é reunir o máximo de pessoas interagindo de algum modo, cantando, dançando ou tocando, da performance; performance de apresentação se dá quando há uma nítida separação entre artistas e plateia.

<sup>6</sup> Bossas são discursos musicais contrastantes com as estruturas de acompanhamento feitas pela bateria ao samba-enredo, normalmente padronizadas e cíclicas.

algum momento, procurei ler as justificativas dos julgadores dos anos anteriores para ter uma ideia dos critérios usados e sobre o peso dado a cada nota. A resolução que tomei foi a de que eu não deveria ser muito rígido quanto a aspectos subjetivos e, se houvesse um erro grave do tipo atravessamento ou desalinhamento com o canto, aí sim eu deveria repensar o peso da nota. Quando perguntei ao presidente o que numa bateria deveríamos procurar para julgar, ele disse que nós, os julgadores, é que iríamos dizê-lo, desde que fosse dentro do regulamento. Se, num primeiro momento, essa afirmação soou para mim como uma dificuldade da LIESA em organizar o julgamento estético da bateria, num segundo momento eu vi este tratamento como algo positivo no sentido de não se tentar congelar a avaliação – ou, nos termos dos membros da LIESA, “não engessar o julgamento” - e desse modo deixar a voz do julgador dialogar diretamente com o discurso das baterias. Além disso, eu ficava imaginando quais seriam as outras razões para que a constituição de critérios específicos de julgamento não fosse uma questão ou nem mesmo um método a ser adotado pela LIESA. Talvez a produção do espetáculo fosse mais importante. Ou talvez porque os mestres não tivessem sido consultados na elaboração dos critérios de julgamento, não houvesse quem pudesse compilá-los. Será que a questão dos critérios de julgamento seria tão simples, ou melhor, tão objetiva assim?

Como eu nunca havia frequentado uma escola de samba, também não tinha noção, ou melhor, não percebia a dimensão da paixão e da importância do desfile para os sambistas. A medida em que passei por situações tais como jantares para sorteio de cabine de julgador com entrevista para a imprensa ou exposição a críticas e xingamentos, fui me dando conta do poder que o julgador tem de decidir a competição. Por isso, ficava sempre pensando coisas como: Esse poder é legítimo para LIESA e para os mestres? O que representa para os mestres o fato de eu ser percussionista de orquestra? O que os ritmistas pensam a respeito dos julgadores? Se os julgadores fossem ritmistas eles julgariam melhor? Como eu poderia saber sobre este universo sem poder participar de uma bateria do Grupo de Acesso nem do Grupo Especial, por razões éticas?

Em busca de como eu poderia realizar uma pesquisa que envolvesse a relação entre julgamento e performance, fui conversar com Maria Laura Cavalcanti Viveiros de Castro, antropóloga, autora dos livros *Carnaval Carioca: dos bastidores aos desfiles* (1994) e *Carnaval, ritual e arte* (2015), e julgadora do quesito *enredo* em 1988.

O julgador é quase que um espectador ideal colocado num lugar de excelência, e irreal porque não agradará a todos e nunca conhece tudo que você imagina que ele deveria conhecer. No entanto, se aquilo é uma competição, sua figura é fundamental, interna ao próprio ritual que legitima e que faz funcionar (comunicação pessoal em 20/8/19).

Cavalcanti afirma também que “aceitar o convite para jurado é firmar um pacto de respeito e reconhecimento mútuos: as escolas reconhecem no jurado a capacidade de julgar e o jurado procura assegurar o conhecimento do que está em jogo” (1994, p.44). Esse reconhecimento pode ser percebido no dia do desfile através do comportamento dos gestos e linguagens corporais dos julgadores e mestres, como se fosse um subentendido ritual que integra a performance. Desde o meu primeiro ano de julgamento, que ocorreu em 2010, não houve nenhum conselho ou recomendação sobre como o julgador deve ou não se portar durante a passagem da ala por ele julgada. Procuro ficar em pé não só na abertura do desfile, durante o hino nacional, mas tal como fazem os outros julgadores com seus respectivos quesitos, durante a passagem de outros elementos artísticos que não me cabem julgar. A fim de mostrar consideração, só vou ao banheiro quando a escola passa por completo pelo módulo e nesse momento há sempre um fiscal a fim de evitar um contato com outra pessoa que não seja do corpo de julgadores. Quando os mestres chegam à frente da bateria perante os julgadores, eles os cumprimentam ao mesmo tempo em que apresentam a bateria. É o momento marcado pelo ritual onde se concretiza o pacto de respeito e reconhecimento de saberes e competências mútuas. Eu então lhes devolvo a reverência. No meu primeiro desfile, percebi que alguns mestres tentavam comunicar algo mas era impossível de se ouvir. Os outros julgadores avisaram que os mestres pediam autorização para prosseguir. De longe, quando a parte de trás da bateria chega ao fim da apresentação, todos os mestres fazem novamente o cumprimento, como se marcassem o encerramento da avaliação da bateria.

Percebi também essa reciprocidade entre mestre e julgador ao ser julgador no Grupo de Acesso em 2015. Alguns mestres do Grupo Especial desfilavam participando a frente junto com o mestre de bateria e todos me cumprimentavam num sinal respectivo de agregação de valor a uma escola de grupo classificatório mais baixo. Segundo nosso interlocutor no campo, o diretor de tamborim Guilherme Salgueiro, o status almejado pela presença destes mestres serve para cobrar do julgador uma igual consideração à prestada na avaliação do grupo especial.

A participação como julgador também despertou em mim a necessidade de

conceituar a performance das baterias e analisar o seu desenvolvimento ao longo dos anos. Passei a vislumbrar que eu poderia entender a performance da bateria a partir de um ponto de vista do julgador, que também pode ser considerado como sujeito participante da performance através de sua apreciação que assim vai sugerindo, modelando, criando tendências, dialogando com o discurso musical das baterias. Estas, por sua vez, apresentam seus discursos que podem ser ou não inovadores, porém são, sem dúvida, cada vez mais técnicos no sentido de serem planejados e uniformes. A partir das propostas musicais das baterias é que o julgador emite sua apreciação; ou seja, as baterias, a seu modo, influenciam o modo como se julga. De acordo com a presente perspectiva, o desenvolvimento da prática musical seria em grande parte fruto dessa relação dialógica.

Essa tese pretende discutir a minha escuta atenta como julgador, não sob o ponto de vista do discurso musical das baterias, mas sob a perspectiva do discurso dos demais julgadores a se inserir na polifonia de vozes gerada entre a LIESA e uma série de agentes envolvidos na performance da bateria: aquela como agente mediador e organizador do desfile competitivo, os mestres como diretores musicais da bateria, os ritmistas a produzirem a manifestação cultural, e as baterias marcando, através da inovação na tradição, suas diferenças.

## 1 Esquenta

Essa pesquisa trata da performance das baterias, o grupo de percussão que integra as escolas de samba no contexto dos desfiles competitivos realizados no sambódromo da cidade do Rio de Janeiro. A performance do desfile carnavalesco ocorre em um meio ambiente de múltiplas camadas de objetivos e ideologias sincrônicas — uma combinação entre festa, desfile, competição, espetáculo e atração turística que envolve uma grande quantidade de pessoas de várias classes sociais e grandes somas de recursos financeiros. Esta investigação pretende focar em um desses aspectos, o julgamento da performance, como uma das principais forças a impactar nas concepções das práticas musicais das baterias que buscam obter uma avaliação cada vez melhor e, mediante o reflexo desta avaliação no somatório geral de pontos, levar sua respectiva escola a ser campeã.

Sob o ponto de vista da competição, são vários os agentes sociais a participarem do desfile de forma direta ou indireta: as escolas de samba, os julgadores, LIESA, a imprensa, o poder público e o poder privado. A disputa, que integra também uma proposta artística, constitui um evento grandioso e é altamente acirrada. Por isso, o sistema de julgamento precisa se fundamentar num processo que garanta a sua legitimidade e que busque, ao máximo, isenção. É produzido, então, uma espécie de “contrato social”, que tenta atender a todas as partes - os agentes sociais envolvidos - numa relação de concordância estética referente ao sistema de julgamento. O “atendimento ao contrato”, gera muita tensão entre as partes e, por isso, o “contrato” está a todo tempo sendo produzido e negociado; a cada ano, o sistema de julgamento é revisto e ocorrem alterações nas regras e diretrizes a fim de que se produza uma avaliação mais eficiente, ratificando assim a sua legitimidade. Além disso, para que possa garantir essa legitimidade, o julgamento precisa dispor de critérios técnicos e objetivos, tanto em relação à escolha dos julgadores quanto à avaliação da performance dos elementos expressivos das escolas. Partindo da premissa de que todo julgamento possui um lado subjetivo, um dos principais fatores de tensão está relacionado ao quanto de objetividade é possível se obter no julgamento da performance inserida num contexto que se propõe a ser uma obra de arte eminentemente subjetiva em seus aspectos de produção e recepção. Desse modo, o sistema de julgamento é construído através de um contrato social que busca conciliar objetividade e subjetividade nos processos de avaliação da performance. Na bateria,

possivelmente o representante sonoro mais forte de uma escola de samba, essa tensão é bastante aparente e sempre questionada.

Esse contrato social gera uma polifonia de vozes dentre as quais, destacamos a dos julgadores, a das baterias e a da LIESA. É nas relações dialógicas entre esses três grupos de vozes que buscamos explicar a trajetória das práticas musicais das baterias.

As referidas relações dialógicas tratadas nesse trabalho têm como base o termo “dialogismo”, cunhado por Mikhail Bakhtin. Este as define em termos de relações ou interações sociais que não significam necessariamente um diálogo travado face a face ou mesmo um consenso quanto ao enunciado em questão. Segundo Bakhtin *“a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal”* (BAKHTIN, 1997, p.345). Recorremos ao autor para frisar o caráter de independência de uma eventual anuência dos sujeitos quanto ao enunciado utilizado em uma argumentação: *“Toda enunciação efetiva, seja qual for sua forma, contém sempre com maior ou menor nitidez a indicação de um acordo ou desacordo com alguma coisa”* (SANTOS, 2015, p. 18-30). Importante frisar que as relações dialógicas são relações axiológicas; isto é, são *“relações entre índices sociais de valores que constituem o enunciado, compreendido como unidade de interação social”* (FARACO, 2009, p. 66), ou ainda, *“relações que decorrem da responsividade (da tomada de posição axiológica) inerente a todo qualquer enunciado”* (Ibid., p. 120-121).

Desse modo, a dita relação dialógica é polifônica, pois compreende os três principais grupos de agentes envolvidos no contrato social citado anteriormente: a LIESA, as baterias das escolas de samba e o corpo de julgadores. Escolhi focar nesses três grupos de agentes pois, ao meu ver, entre eles a interação discursiva é mais aparente. Contudo existem diversos outros grupos, tais como o da imprensa especializada, o das redes sociais, o do poder público e das políticas de turismo e de entretenimento, e o do poder dos chefes da contravenção (jogo do bicho). Não se trata aqui de universos univocais, monofônicos, há diversas vozes internas em cada um desses grupos, podendo a performance expressar um objetivo mais participatório ou mais apresentatório, e mais competitivo ou menos competitivo, por exemplo. Entretanto a expressão *polifônica* aqui utilizada não se refere somente ao número de vozes envolvidas, mas também ao caráter da amplitude *social* do discurso. Segundo o acadêmico da área de letras Lucas Vinicius de Carvalho Maciel, raramente Bakhtin

usava “polifonia”, mas sim “romance polifônico”, que está relacionado às especificidades desse gênero narrativo da prosa literária. De acordo com Maciel, a amplitude do discurso, uma das atribuições do termo “polifonia”, vem de um estudo que Bakhtin faz sobre as obras de Dostoiévski. Segundo o estudo, as três primeiras obras do autor russo apresentam narrativas mais limitadas aos seus contextos imediatos, com os discursos dos personagens voltados para si mesmos. Entretanto, suas obras subsequentes expõem o que Maciel chama de *polifonia*:

Vozes que vão além do mundo restrito da personagem, vozes que expressam valores sociais mais amplos até se chegar a romances cujos arranjos dialógicos entre as vozes de várias personagens são a tal ponto aprofundados que se chegaria à polifonia. (MACIEL, 2016, p.586).

O desfile das escolas de samba reflete essa polifonia na medida que expressa não só os diferentes objetivos dos diversos grupos envolvidos, mas também as ambiguidades dentro de cada grupo, inclusive as minhas enquanto julgador.

## 1.1 Os caminhos da pesquisa

No curso de Doutorado, busquei o aprofundamento e a retomada de uma primeira experiência de pesquisa que tive há vinte anos durante o curso de Mestrado sobre as transformações musicais ocorridas nas baterias. Entretanto, a pesquisa atual reflete a tomada de consciência de minha “posição subjetiva” que tem implicações em relação aos dados coletados. Desse modo, enumerarei nos próximos subtópicos as dimensões da minha pessoa que mais afetaram a pesquisa.

Na época do Mestrado, a pesquisa teve um aporte metodológico não muito definido, com muita coleta de dados, eminentemente ligados ao aspecto musicológico, incluindo o aprendizado de suas práticas instrumentais, uma vez que tive que apresentar um recital comentado. Naturalmente, a escolha do tópico pesquisado tem a ver com uma identificação pessoal com o universo da percussão brasileira uma vez que este tipo de prática musical dialoga com minha experiência acadêmica e profissional, ambos no campo da percussão orquestral e popular. Eu achava, por exemplo, que a questão do baqueteamento na caixa clara só importava em termos de diferença de articulação no contexto orquestral. Durante a pesquisa feita no doutorado, no entanto, descobri que cada baqueteamento no toque de um padrão

cíclico de caixa implica numa diferente identidade sonora atribuída a cada bateria<sup>7</sup>. Talvez a organização sonora em unísono seja uma das principais diferenças entre uma bateria e a percussão orquestral o que torna a questão da sincronia o aspecto mais proeminente numa bateria. Há também entre o universo da percussão orquestral e o universo da bateria diferenças culturais de conteúdo, mas na forma são parecidas. Ambos têm seus *habitus* (BOURDIEU, 1983, p.65), suas terminologias e comportamentos. Numa orquestra, se diz “tocar” e não “bater”, o que é considerado um termo chulo. Já numa bateria é muito comum usar o termo “bater”, já que corresponde ao ato físico necessário a produção do som<sup>8</sup>. Numa bateria não se usa o termo “parafuso” para se referir às tarraxas, porcas ou tirantes que servem para afinar a pele dos surdos. A interpretação depende do contexto de onde se fala e do lugar social de quem fala, ou seja, os termos podem reforçar o lugar social.

Enquanto julgador, usei a expressão “faltou intenção”, a qual não foi compreendida pelos ritmistas. O termo equivalente mais comum usado no meio é “faltou pegada”. Além disso, existe uma dimensão geográfica que se contrapõe à questão cultural, que desde o primeiro contato com o universo das escolas de samba me chamou atenção. Um lado é o fato de eu ser carioca, e apesar de eu não participar de nenhuma bateria, identifico-me com estas práticas musicais que tiveram origem no Rio de Janeiro e seguem cada vez mais globalizadas, especialmente devido ao seu desenvolvimento estético como uma prática coletiva independente do canto e da dança. Por outro lado, eu não havia percebido a dimensão cultural das escolas de samba existente na minha cidade natal até passar a conhecê-las por ocasião da pesquisa do Mestrado.

O fato foi corroborado a partir de um relato do etnomusicólogo Samuel Araújo a respeito de sua pesquisa de doutorado sobre as escolas de samba realizada no final dos anos 1980: “eu estava na quadra de uma escola de samba e de repente, sabe se lá de onde, num dia de semana à tarde, surgem tantas pessoas para participar de um ensaio de bateria” (Comunicação pessoal em 20/05/12). Esse estranhamento

---

<sup>7</sup> Segundo o ritmista e compositor Guilherme Salgueiro, embora cada baqueteamento produza uma identidade diferente, nas baterias não existe um controle de quem está ou não usando o baqueteamento padronizado. “Se o padrão não choca ritmicamente com o tocado pela maioria, ninguém liga, entra no bolo” (Comunicação pessoal em 10/9/19).

<sup>8</sup> *Schlagzeug* significa percussão em alemão cujo radical da palavra vem de *Schlag* que significa bater ou golpear. No capítulo sobre bateria há mais detalhes sobre os instrumentos e técnicas de execução.



cultural também nos foi passado pelo Presidente da LIESA, Jorge Castanheira, ao revelar que vários julgadores novatos desconheciam a existência de todo um universo cultural ligado às escolas de samba, e apesar de muitos destes serem cariocas, somente se davam conta dessa existência, quase que de um mundo paralelo, quando eram chamados para julgar (Comunicação pessoal em 19/01/19).

## 1.2 Quanto à justificativa e às principais referências

Um outro fator motivador notado desde o período do Mestrado é a sensação de carência de estudos etnomusicológicos específicos sobre bateria. Apesar de haver um número crescente de etnografias, na minha visão há pouca dedicação a estudos sobre transformações na sua estética musical, bem como pesquisas sobre o julgamento da performance da bateria. Avalio também que não existe uma consistência<sup>9</sup> em termos de estudos diacrônicos a respeito das práticas musicais das baterias que dê conta de uma investigação sobre como se deram sua formação, instrumentação (ou organologia), organização estética e concepção sonora. Grandes transformações musicais ocorreram nas baterias desde a criação das escolas de samba, tendo estas práticas constituído um grande banco de dados empíricos do ponto de vista etnomusicológico que ainda não recebeu a devida análise. O ponto de partida foi o capítulo quatro (bateria) da tese *Acoustic Labour in the Timing of Everyday Life: A Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro*, de Samuel Araújo (1992), que contém uma espécie de cotejamento das principais linhas analíticas especializadas em música africana subsaariana, uma das principais matrizes da estética e organização musical das baterias. Foi a partir desta leitura que eu percebi a necessidade de expandir a conceituação das práticas de bateria. Através da leitura dos livros *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, de Antonio Spirito Santo<sup>10</sup> (2011), *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, de Kazadi Wa Mukuna

---

<sup>9</sup> O juízo de valor a respeito da quantidade e profundidade dos estudos histórico musicológicos sobre baterias tem como parâmetro a longa trajetória da existência das escolas de samba (desde o final dos anos 1920).

<sup>10</sup> Santo logra realizar a difícil tarefa de rastrear os processos migratórios pós abolição da escravidão no Brasil e a formação das comunidades no Rio de Janeiro onde a ancestralidade do samba se produziu, e chega a classificar as escolas de samba em quatro tipo de acordo com a localidade: Escolas Matrizes, Tijucanas, Suburbanas e Rurais.

(1979), *Angolan Traits in Black Music, Games and Dance in Brazil*, de Gerhard Kubik (1979), e *Feitiço decente* de Carlos Sandroni (1997), tive contato com diversas noções sobre as principais musicalidades africanas e europeias que, em contato, resultaram no samba carioca. Para uma noção específica sobre a ressignificação da função musical da cuíca por ocasião do surgimento do samba urbano e sua comercialização, foi importante a leitura da dissertação em história, *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro* (Sécs. XIX e XX), de Rafael Benvindo Galante (2015).

Uma das principais referências teóricas a ser discutida nesta pesquisa provém da área de estética e sociologia da arte, visto que objetividade e subjetividade estão sempre sendo discutidas, gerando polêmica em torno do sistema de julgamento. O sociólogo inglês Simon Frith, em seu livro *Performing Rites* (1996), dedicado à estética da música popular, parece tocar no centro da questão do julgamento das escolas de samba, pois ele vê o campo da cultura popular como um campo propício para o julgamento já que, a partir da visão do sujeito que julga, fala-se de si próprio e, nesta fala, inclui-se a delimitação de classe e a busca de identidades coletivas.

No campo da filosofia estética, também abordarei as ideias de Immanuel Kant a respeito do julgamento do gosto, publicadas em seu livro *Crítica da faculdade do juízo*, onde se contrapõe a ideia da agradabilidade subjetiva, que leva ao desejo de consumo da obra, com a ideia de uma apreciação contemplativa que tem validade subjetiva universal. De certa maneira, o que o sistema de julgamento preconiza na forma do *Manual do Julgador* e no curso de jurados é que o desfile seja tratado como se fosse uma obra de arte e julgado com distanciamento, ou seja, é importante que se deixe de lado os critérios de agradabilidade subjetiva. Esta visão vai ao encontro de Kant, autor que trata dos fundamentos da estética moderna ocidental.

Há dois pontos importantes a destacar: um é que a avaliação de uma performance de uma escola tem que passar pelo aspecto cognitivo, devendo-se objetivar a subjetividade; o outro aspecto se refere à dificuldade de se ter uma ideia de beleza universal, o que talvez explique a grande tensão existente em torno do julgamento das escolas. Diante dessas dificuldades, propõe-se recorrer a referenciais da linha da antropologia estética, nos quais a ideia da estética não é universal. Há, assim, a necessidade de uma discussão sobre a aplicabilidade transcultural do conceito de estética.

Outras referências serão extraídas de estudos etnográficos sobre diversos

tipos de competições entre associações ou grupos musicais voluntários, incluindo também estudos sociológicos sobre concursos de performance de música de concerto europeia. Estes estudos são importantes pois permitem identificar os termos gerais dos conceitos de competição que existe em quase todos os campos de atuação humana, bastando para isso que estes grupos realizem coisas parecidas. O sociólogo Georg Simmel (1955, p. 137, 138), por exemplo, enxerga como formas de interação social a produzir valores objetivos para o coletivo. Diferentes tipos de competição, desde as informais, tais como competições entre grupos indígenas norte-americanos nos Powwows (Chris Scales), nas associações *habobo* em Gana (Daniel Avorgbedor), entre corais de *isicathamya* na África do Sul (Veit Erlman), e mesmo em competições mais formais como as de calipso em Trinidad (Shanon Dudley) geraram argumentos parecidos entre si e entre as competições de escolas de samba no sentido histórico de representar em formas de resistência e aceitação social de grupos desfavorecidos. Nesse sentido, uma das várias representações das competições é que elas são vistas em alguns destes exemplos como tradições inventadas, como formas de “domesticação”, mas também como negociação entre grupos sociais diferentes. Competições são um fator motivador da performance, que tem um efeito ambivalente, “preserva[m] a tradição, mas a afasta[m] ao mesmo tempo”, como diz Charles B. Noiin (2007)<sup>11</sup>, sobre competições de bandas de gaita escocesas. Elas são também um fator de coesão e sustentabilidade dos grupos mesmo sendo rivais e, à medida que entram o capital e modernidade, as competições vão se sistematizando, relatam Scales e Dudley. Possivelmente, o grande traço que as diferentes categorias de competições formais têm em comum é a tensão gerada quanto aos critérios de julgamento do aspecto subjetivo da performance, uma das questões centrais desta tese.

No campo da etnomusicologia, a referência principal a nortear o trabalho são os conceitos de performance de participação e performance de apresentação produzidos por Thomas Turino (2008), que tratam dos objetivos relacionados à produção e recepção da performance e estão relacionados aos processos de mercantilização da cultura. Tais conceitos podem nos ajudar a entender por que a competição carnavalesca gera tantas tensões e as dualidades convivem nem sempre

---

<sup>11</sup> Nesta pesquisa, todas as citações originalmente escritas em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

em bons termos. Em uma competição tão espetacularizada como a das escolas de samba é possível observar que uma performance de apresentação - isto é, quando o objetivo maior da performance é ser apreciada esteticamente, por virtuosismo ou por criatividade - pode gerar outros modos participatórios de performance, denotando coexistência desses dois modos.

Um dos poucos estudos de campo em que se procura fazer uma relação entre as transformações na concepção de performance da bateria e alterações nos critérios de julgamento é a tese em antropologia de Felipe Barros, intitulada *Na bossa da bateria: inovação, performance e drama social na Acadêmicos do Salgueiro* (2016). Num dos capítulos, Barros foca numa época, os anos 1990, em que houve várias mudanças no *Manual do Julgador* que, a partir de 2002, se estabilizaram. Ao meu ver, porém, esta perspectiva carece de uma investigação mais aprimorada em relação aos conceitos propostos por quem elaborou os critérios de julgamento.

Considera-se importante ter referências sobre o processo de espetacularização, pelo qual as escolas foram cooptadas no início dos anos 1970, quando a televisão passou a transmitir os desfiles e as gravações fonográficas comerciais de samba-enredo começaram a ser consumidas. Sobre espetacularização da cultura popular, o antropólogo José Jorge de Carvalho produziu alguns textos<sup>12</sup> que seguem a linha da escola marxista no sentido de assumir um engajamento crítico às alterações no valor de uso para valor de troca, e que são úteis para interpretar a ambivalência entre tradição e inovação que se apresentam nos desfiles das escolas. Carvalho define espetacularização como “uma operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico (...), é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem” (2010, p. 47). Ele aponta para a existência de processos simultâneos que ocorrem como consequência do fenômeno da espetacularização das culturas populares<sup>13</sup>: descontextualização de seu circuito de origem; reificação e transformação em objeto de consumo, com aquisição de aspectos de valor de troca; ressignificação de fora

---

<sup>12</sup> Outros textos de Carvalho: “Afro-brazilian music and ritual Part 1. From Traditional Genres to the Beginnings of Samba” (1999); “‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina” (2010); “Transformações da sensibilidade musical contemporânea” (1999).

<sup>13</sup> Cultura popular, segundo esse mesmo autor, é “um conjunto eclético de manifestações criadas que mantém sua produção, circulação e recepção com uma certa autonomia material e simbólica, através dos princípios de autogestão e auto sustentabilidade comunitárias e tendo a oralidade como seu meio predominante de expressão e transmissão.” (ibid, p.44)

para dentro, segundo os interesses do consumidor.

Seria impossível admitir que somente o impacto do sistema de julgamento exerce pressão sobre a performance das escolas de samba pois, para além da festa, o sistema de julgamento atende a demandas de espetacularização do desfile. Edgard Morin preconiza que a indústria cultural provoca padronização, mas demanda renovação para gerar interesse no consumidor, o que o autor chama de “contradição dinâmica da indústria cultural” (2002, p. 28). Do mesmo modo a competição acirrada gera uniformidade e demanda inovação como fator diferenciador entre as performances. A tensão que se estabelece, e que é um objeto específico desta investigação, está relacionada à proposta de um sistema de julgamento que seja legítimo e objetivo e que tenha que dar conta de uma avaliação de aspectos subjetivos inerentes a uma produção artística que valoriza o fator criatividade.

### **1.3 Objetividade e subjetividade no julgamento estético**

As escolas de samba do Rio de Janeiro fazem parte de um sistema hierárquico complexo onde, a cada carnaval, cada escola é julgada recebendo uma nota que define sua posição neste sistema. Do mesmo modo que em outros eventos competitivos como o futebol, há o rebaixamento de uma ou duas escolas de cada grupo para o grupo inferior e uma ou duas outras sobem para o grupo acima delas. Devido ao grande número de pessoas e às grandes quantidades de dinheiro envolvidos no universo das escolas de samba cariocas, o sistema de julgamento precisa se fundamentar num processo de avaliação que garanta a legitimidade do sistema. Nesta formulação, algumas questões são frequentes: o que seria justo em uma competição deste tipo, que envolve performances altamente técnicas e uma produção estética? Desse modo, como um julgamento estético poderia ser legítimo? Como determinar critérios técnicos e objetivos do julgamento da performance das escolas, sobretudo das baterias? Considerando que todo julgamento tem um grau de subjetividade, especialmente um julgamento estético, como discernir a objetividade da subjetividade?

Ciente destas questões, a LIESA procura definir esta legitimidade estabelecendo critérios entendidos como “objetivos” para a seleção de julgadores e domínios de avaliação para cada julgador. Além disso, eles preparam manuais e cursos

de treinamento anualmente para orientar os julgadores. Um dos domínios de avaliação é a “bateria”, para a qual há, desde 2012, quatro julgadores para cada desfile.

Estes julgadores recebem uma cópia do *Manual do Julgador*, onde são apresentados critérios supostamente objetivos que deveriam usar nas suas avaliações da bateria. Atualmente os itens a serem avaliados são: 1) “a manutenção regular e a sustentação da cadência da bateria em consonância com o samba-enredo”; 2) “a perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos”; 3) “a criatividade e versatilidade da bateria” (*Manual do Julgador*, Grupo Especial, 2017, p. 39). Mas a “objetividade” do Manual é parcial: O que define a regularidade da manutenção e sustentação da cadência? Qual a medida objetiva para se definir o que seria uma perfeita conjugação de sons? Como medir a criatividade e versatilidade? Ou seja, há margem para que o julgador interprete o que está sendo solicitado em cada um destes critérios de avaliação.

Por exemplo, supomos que no primeiro item o que está em questão sejam o andamento, a dinâmica e o equilíbrio. Este critério parece suficientemente “objetivo”, pois preconiza que a bateria não deva atrasar nem acelerar o andamento, um parâmetro com razoável objetividade. O segundo item pede que o julgador avalie o equilíbrio sonoro entre os instrumentos, mas não estabelece a medida para o equilíbrio. A noção de equilíbrio numa escola de samba não está necessariamente ligada à projeção sonora de todos os naipes de instrumentos e essa percepção pode variar conforme cada julgador. Quanto à criatividade e versatilidade, estes já são, por si só, itens essencialmente subjetivos tanto nas dimensões de preparo da performance quanto na avaliação desta. Desse modo, estes são os critérios mais frequentemente polemizados no processo de julgamento das baterias.

Mesmo buscando a objetividade em cada curso anual para os julgadores, o presidente da LIESA procura valorizar o desfile como uma produção artística e recomenda aos julgadores que não se esquecerem que estão julgando uma “obra de arte”. Com efeito, o sistema de julgamento das escolas de samba logra produzir um discurso capaz de unir aspectos subjetivos e objetivos. O próprio *Manual do Julgador* do Grupo de Acesso de 1993 reflete esta preocupação: “Os critérios de julgamento, ao definirem os seus quesitos e subitens, visam dar um padrão ao julgamento, enquadrando as escolas de samba nos mesmos conceitos, mesmo sendo a percepção da arte individual e subjetiva” (p. 34).

Como vimos, nesta tese proponho discutir como é construído o sistema de julgamento na busca de sua legitimidade, estabelecendo-se um “contrato social”<sup>14</sup>, por assim dizer, envolvendo a LIESA, julgadores e os membros das escolas de samba, contrato este que pode gerar uma “concordância estética” entre os partidos envolvidos e que concilia a objetividade e a subjetividade nos processos de avaliação das escolas de samba.

Frith (1996) aborda a questão da objetividade e da subjetividade nas discussões estéticas sobre a cultura popular. Uma das características destas discussões é que elas precisam estar enraizadas em critérios objetivos quanto à qualidade dos objetos, senão as discussões do tipo “eu gosto/você gosta” se tornam tediosas. No entanto, a busca por formas de objetivação da subjetividade é uma questão que se integra a uma longa discussão iniciada pelo filósofo Immanuel Kant em seu livro *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790. Esta questão é ainda mais pertinente ao campo da arte, onde a subjetividade é própria da apreciação estética. Na avaliação ou julgamento de uma obra ou performance que se propõe ser artística, a questão da objetivação da subjetividade expressa uma problemática especial que se potencializa num universo como o das escolas de samba, que envolve muitas pessoas e altas cifras financeiras.

Kant propõe, em sua crítica, duas ideias contraditórias: uma tese e uma antítese, que formam o que ele denominou de “antinomia do gosto”. Na tese ele defende que “o juízo do gosto não se funda em conceitos, pois do contrário, se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações)” (1995, p. 183). Desse modo, o juízo estético não poderia estar baseado em princípios cognitivos, racionais, ou mediado por regras lógicas. Portanto, existe nesta tese uma diferença entre uma noção cognitiva e uma noção de sensibilidade estética, que é atribuída a um sentimento de prazer no julgamento estético. O juízo de gosto, o estético, está assim baseado na espontaneidade ou numa questão de interpretação pessoal, intransferível e apoiada na experiência subjetiva empírica.

Entretanto, Kant apresenta uma antítese na qual “o juízo de gosto funda-se

---

<sup>14</sup> Tal expressão é do filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1778), que parte do princípio de que a passagem do homem do seu estado de natureza para o estado civil só foi possível graças ao estabelecimento de um “contrato social”. “Desse modo, é no pacto social que existe e se dá vida ao corpo político, às leis dinâmicas e à vontade, pois as convenções e as leis são para estabelecerem a união entre direitos e deveres, redirecionando a justiça ao seu objetivo” (HAÜPTLI, 2016, p. 40).

sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)” (1995, p. 183). Ou seja, não poderíamos sequer discutir a beleza, caso o juízo de gosto não se fundamentasse também em conceitos. Tais conceitos não estão baseados em um racionalismo lógico, o que colocaria em contradição a tese anterior. “A antítese propõe que o empirismo da tese não seja exagerado a ponto de tornar o belo um assunto privado” (REGO, P. C., Palestra online, 5/11/2015)<sup>15</sup>. O belo, de acordo com Kant, reivindica uma universalidade subjetiva, diferentemente do agradável, expressão de um sentimento individual. Assim, ao fazer um julgamento sobre a beleza de algum objeto, pretende-se que todos possam perceber essa beleza e compartilhar do mesmo sentimento. De acordo com Kant, a reivindicação para uma validade universal implícita num julgamento estético não é meramente presumível, mas é, de fato, garantida se o julgamento estiver correto. Por isso o julgamento de gosto “procura por confirmação, não de conceitos, mas a partir da concordância dos outros” (KANT apud BELL, 1987, p. 235).

Proponho que a contradição apresentada na antinomia do gosto seja discutida no sistema de julgamento da performance das baterias, tal como proposto pelos critérios de avaliação da LIESA, baseado em conceitos, ainda que sem o rigor da objetividade, mas também sem o pendor da mera subjetividade, o gosto pessoal. Na competição das escolas de samba, o sistema de julgamento é constituído de modo a reivindicar e legitimar a subjetividade dos critérios através de referências concordantes com o universo dos saberes das escolas de Samba, estes, por sua vez, empíricos. É possível argumentar que o Manual se fundamenta em critérios que não estão atrelados ao rigor da objetividade. Um dos indícios dessa busca de equilíbrio entre objetividade e subjetividade pode ser notada na postura da diretoria da LIESA que frequentemente manifesta a preocupação em não “engessar” o julgamento, isto é, não fazer com que a o julgamento torne a performance mecânica. O uso do termo “critérios” pretende ocultar a subjetividade intrínseca do julgamento estético para que ele ganhe legitimidade em uma suposta objetividade. Do mesmo modo, o que o Manual chama de “conceitos”, refere-se muito mais ao que Kant compreende por “concordância com os outros”. Ou seja, o Manual busca construir os termos de uma

---

<sup>15</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY\\_Ws](https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY_Ws). Acesso em 24/6/17.



concordância estética universal, a qual de fato, trata de saberes específicos do mundo das escolas de Samba. Em outro capítulo, procurarei mostrar como este contrato social é forjado.

#### 1.4 Quanto à metodologia

Neste ponto faz-se necessário discorrer sobre as motivações específicas para pesquisa de doutorado. Tendo em vista a minha atuação como julgador do quesito bateria no Rio de Janeiro desde 2010, distribuída em nove anos no Grupo Especial e um ano no Grupo de Acesso, é fundamental que se apresente algumas considerações reflexivas bem como quanto às dimensões auto etnográficas dos dados. A pesquisa tem um caráter singular; trata-se da investigação de uma realidade que o pesquisador ajudou a produzir e, neste sentido, isto em parte a define como auto etnográfica. Mas, antes de tudo, trata-se também de uma pesquisa reflexiva no sentido de envolver uma tomada de consciência do meu papel como julgador, considerando minhas perspectivas e vieses.

Reflexividade, de acordo com Charlotte Aull Davies:

Mais amplamente, significa voltar-se a si mesmo, um processo de auto referência. No contexto da pesquisa social, reflexividade em seu nível mais óbvio se refere aos modos como os produtos da pesquisa são afetados pelo pessoal e pelo processo de se fazer a pesquisa (1999, p.4). (...) Na sua aparência mais transparente, ela expressa a consciência da sua necessária conexão com a situação da pesquisa e desse modo seus efeitos sobre ela (Ibid., p.7). (...) Todo pesquisador tem uma relação, ou está conectado de alguma forma com seu objeto de estudo (Ibid., p.3)

Do mesmo modo, Tony E. Adams, Stacy Holman e Jones Carolyn afirmam que: “reflexividade consiste em voltar às nossas experiências, identidades e relacionamentos de maneira a considerar como eles influenciam nosso presente trabalho” (2015, p.29).

Finalmente, reflexividade, segundo Silvio Matheus Alves Santos, se refere a “maneiras de se documentar as ‘transformações’ vividas pelos pesquisadores e são vistas como um resultado da realização do trabalho de campo” (2017, p. 228). Continuando com Santos:

As “narrativas pessoais” propõem-se a compreender um “eu” ou algum

aspecto de uma vida que se entrecruza com o contexto cultural e social, que se conecta a outros participantes (ou sujeitos da pesquisa), e convida os leitores a entrar no mundo do autor e a usar o que lá aprenderam para refletir, compreender e lidar com suas próprias vidas (SANTOS apud ELLIS, 2004, p.46).

A auto etnografia é uma espécie de exercício reflexivo levado ao seu nível mais extremo no sentido de que o pesquisador se torna sujeito e objeto da investigação. Este é o principal contraste entre reflexividade e auto etnografia tal como apontado por Sara Delamonte. Neste último caso o objeto da pesquisa é o próprio autor enquanto na etnografia reflexiva o acadêmico estuda uma determinada cultura ou atores e “é agudamente sensível às relações entre ele e o foco da pesquisa” (2009, p.58).

Porém há pontos de interseção entre a reflexividade e a auto etnografia no sentido de que há uma conexão entre o pessoal (a experiência vivida) e o cultural. Heewon Chang, Ellis e Bochner definem autoetnografia como “autobiografias (...) descrições culturais mediadas através da linguagem, história e explanação etnográfica” (ELLIS e BOCHNER, 2000, p.742 apud CHANG, 2008, p.46).

Posso afirmar que, de certa maneira, reflexividade e auto etnografia já estavam presentes desde antes de eu iniciar a pesquisa de doutorado. De forma intuitiva me referi a estas no prefácio quando falei sobre as minhas preocupações em relação ao julgamento tais como os parâmetros e os valores usados no julgamento da performance: a interpretação das justificativas, a questão da subjetividade na avaliação do arranjo e o peso das notas na avaliação, todos esses aspectos inerentes a minha formação musical, a serem aplicados na avaliação de uma manifestação a qual eu não tinha certeza se seus atores principais partilhariam comigo dos mesmos valores e critérios.

Reflexividade e auto etnografia foram potencializadas pelo contato com o curso em etnomusicologia que me instrumentalizou no sentido de relativizar ainda mais o meu olhar como julgador em relação à performance da bateria. O contato com esta área de conhecimento me ajudou a levar em consideração o fator humano na performance e, nesse sentido, eu tive que reavaliar meus próprios conceitos em relação ao que constitui um “erro”<sup>16</sup>. Mas essa condição de julgador produz algumas

---

<sup>16</sup> O conceito de erro pode ser interpretado na maioria dos casos como subjetivo. Ele tende a ser mais socialmente aceito quando se refere aos aspectos de duração.

situações interessantes que se materializam na busca de uma aproximação e, ao mesmo tempo na necessidade de um distanciamento daqueles que produzem o discurso sonoro do nosso objeto de estudo: os mestres e ritmistas.

Assim, um dos importantes pontos da discussão reflexiva é visto aqui em termos das vantagens e desvantagens de ser um julgador que, instigado pelo tema, se dispõe a ser pesquisador. Por um lado, é uma situação confortável para o pesquisador pois permite o rápido acesso a algumas pessoas que integram a performance da bateria no desfile. Por outro lado, certas aproximações - como a frequência a uma quadra de escola de samba - são vistas pela LIESA como condutas inapropriadas que podem gerar conflitos de interesse. Por causa destas implicações políticas, eu sabia que, na qualidade de julgador, a minha pesquisa de campo teria um olhar restrito e não poderia, por exemplo, constituir uma etnografia clássica que inclui a convivência numa comunidade por um certo período. Preocupava-me uma outra questão limitadora: o campo estaria restrito aos encontros com os julgadores nos cursos de julgamento e à minha participação como julgador no sambódromo? Ora, isso tudo eram implicações da minha subjetividade. Busquei então outros recursos fundamentais, indispensáveis à pesquisa independentemente da minha condição de julgador, tais como: entrevistas com mestres e julgadores, consulta às redes e mídias sociais na internet depoimentos, justificativas das notas, consulta aos manuais, transcrições e gravações sobre as quais falaremos adiante.

Quanto aos julgadores, a maioria se mostrou aberta ao diálogo em entrevistas semiestruturadas e os que recusaram a participar da pesquisa o fizeram de forma explícita. Aos mestres, o acesso foi totalmente facilitado em função de uma relação de poder atribuído ao julgador. Em função de relações inerentes à estrutura do julgamento, os mestres buscam certas estratégias para tentar “sobreviver” e veem nos diálogos e nas entrevistas a possibilidade de uma aproximação afetiva com o julgador e assim obter melhores notas na avaliação. Diante dessa relação hierárquica entre mestre e julgador, eu sabia que deveria refletir sobre as respostas colhidas direta ou indiretamente, no sentido de que estas poderiam deixar dúvidas em relação ao pensamento dos mestres. Percebi também que, dependendo do momento e do modo como a pergunta é feita, a resposta poderia variar. Muitos mestres, quando perguntados sobre se as justificativas eram levadas em conta, respondiam num tom pessoal, dizendo que faziam tudo para corrigir aquilo que eu e os demais julgadores haviam apontado como um problema. Embora eu ache esse tipo de resposta um tanto

forçada, isso não invalida que estes levem em conta as justificativas dos julgadores na preparação da performance. Quando achei que estaria sendo mais específico ao pedir aos mestres que apontassem alguma justificativa que tivesse acarretado alguma mudança na bateria, consegui algumas respostas precisas. Somente nas etapas finais da pesquisa é que descobri que estava fazendo a pergunta de modo errado. Mestre Tiago Diogo, atualmente sem escola, conta o caso de um julgador que apontou erros de articulação (sonoridade) e de afinação que ele, como mestre, procurou corrigir (Comunicação pessoal em 1/01/20). Mestre Dudu da Mocidade, Mestre Wesley da Mangueira, e o Diretor de bateria<sup>17</sup> Bruno Marfim da São Clemente disseram que trabalharam “em cima do erro” e por isso realizaram mudanças na organização da distribuição espacial de alguns instrumentos.

Até o final da elaboração desta tese tive algumas respostas objetivas de um número grande de julgadores quanto ao seu poder de influenciar diretamente a elaboração da performance das escolas de samba. Tive acesso a comentários de agentes ligados a outros setores das Escolas de samba e que reforçam o papel do julgador em relação as mudanças que as Escolas adotam<sup>18</sup>.

Tal como os mestres, como julgador e pesquisador também busquei estratégias para que eu pudesse seguir na condução da pesquisa, ao mesmo tempo que procurei manter minha posição de julgador. Se a princípio havia o critério de entrevistar os mestres mais bem avaliados ou os mais criativos, mais tarde procurei falar com o maior número possível de mestres a fim de evitar novos conflitos de interesse. Também procurei constituir certos informantes no campo: alguns ritmistas que também atuam como músicos profissionais. Estes têm, em geral, menos uma preocupação com o seu papel político e mais uma visão abstrativa e analítica do papel da bateria, o que os coloca em contraste com os mestres cujo objetivo está mais voltado para a preparação de uma boa performance pois isto pode significar a sua permanência no cargo. A fim de tentar diminuir tais conflitos, tem-se buscado nas entrevistas um perfil de ritmista, ao mesmo tempo *insider* e *outsider*, que conhece e

---

<sup>17</sup> Diretor de bateria é um auxiliar do mestre, mas este termo, em outras épocas também já foi usado como sinônimo de Mestre de bateria.

<sup>18</sup> A fala do coreógrafo de Comissão de frente, Carlinhos de Jesus, atualmente na Portela e na Porto da Pedra é idêntica a dos Mestres Dudu e Wesley: “Eu trabalho em cima do erro”. Comentário disponível aos 1:03:00 do vídeo “Sem Censura – Escolas campeãs 2004: <https://www.youtube.com/watch?v=zuAiRTQZkaw&t=236s> Acesso em 29/3/20.

transita bem pelo universo das escolas de samba e que já tenha desfilado em várias baterias. Esse foi um modo que encontrei de tentar obter respostas de outras vozes da bateria e que pudessem ser mais isentas, e com menos chance de gerar respostas evasivas ou lacônicas por receio de conflitos de interesse. Certamente esta é a parte mais delicada da pesquisa e, novamente me referindo ao prefácio, muitas vezes pensei que, para buscar respostas “verdadeiras” para a questão das relações entre julgamento e performance, eu teria que participar como ritmista de uma bateria, o que inviabilizaria a posição de julgador.

Outro critério de entrevista tem a ver com o desenvolvimento histórico das baterias. Ritmistas mais antigos podem descrever como foram os momentos de inflexão—ou *turning points*—em que ocorreram mudanças na bateria, em função de quais processos se deram estas mudanças e quais os resultados que tais mudanças produziram em termos de julgamento. Nesse sentido é importante apontar os referidos momentos de inflexão, seja através de registro musical, seja mediante gravação, seja por meio de transcrições dos arranjos de bateria em que aparecem esses *turning points*.

Sob o ponto de vista do universo do julgamento, me foi facilitado o debate estético, a comparação de critérios, os modos de julgar, e a troca de informações com os outros julgadores; bem como o acesso aos documentos e arquivos sobre competições passadas que constam no Centro de Memória da LIESA, às gravações das baterias feitas ao vivo e à diretoria da LIESA. Em relação às justificativas, chamou-me a atenção a variedade e a mudança na terminologia usada nelas ao longo de trinta e dois anos. Esse também foi um motivo por que tentamos contatar o maior número de mestres e julgadores possíveis. As justificativas, de vagas e imprecisas, passaram por uma profusão de termos muitas vezes utilizados para designar um mesmo fenômeno; estas só se tornaram mais precisas a partir dos anos 2010<sup>19</sup>. Neste sentido foram fundamentais a consulta aos Cadernos de Julgamento da LIESA e as entrevistas com antigos julgadores, coordenadores dos cursos de julgamento e membros da presidência da LIESA.

Quanto ao aspecto autoetnográfico da pesquisa, este se dá de forma analítica na reavaliação da minha própria conduta como julgador, desvelando

---

<sup>19</sup> Nossa hipótese é que muito dessa profusão se deve a imprecisão do parâmetro de altura nos instrumentos usados numa bateria, mas se deve também ao background cultural de cada julgador.

aspectos da dinâmica de julgamento das escolas<sup>20</sup>. Devido à posição de uma autoridade constituída, o lugar de um julgador que atua como pesquisador produz uma tensão e contradição máximas que fazem parte do complexo processo etnográfico. O entrelaçamento entre o papel de julgador e pesquisador se dá numa constante situação de conflito: há sempre o receio de que uma ultrapassagem de um limite incerto entre uma posição e outra venha a comprometer ambas as disposições. Incluo como este tipo de dado, o autoetnográfico, as minhas estratégias usadas para julgar, os tipos de discursos que eu produzi na posição de julgador, bem como as reações provocadas em mim mesmo e nos mestres. Por ora reflito que o meu discurso enquanto julgador, e esta voz pode ser estendida aos demais julgadores, constitui um dado da pesquisa ao mesmo tempo que altera o campo pesquisado. Isto porque no seu nível mais objetivo, a justificativa pode ser utilizada como uma medida prescritiva na preparação da performance da bateria para o ano seguinte ou pode gerar questionamentos quanto a tradição ou interpretações polêmicas entre os mestres. Além disso, se o julgamento não for feito com o rigor ético adequado, este poderá acarretar o afastamento do julgador, colocando em dúvida toda a lisura do sistema de julgamento.

As tensões entre os papéis de julgador e pesquisador acarretam no modo com o qual cada um desses papéis influencia o outro, ou seja, impacta no modo como minha função de julgador implica nas minhas visões enquanto pesquisador e também como minha atuação como pesquisador interfere no modo com o qual exerço meu papel de julgador. Essa relação de troca é algo que vem nortando meu olhar sobre as baterias durante os quatro anos em que me debrucei sobre a pesquisa. Desse modo, toda a pesquisa é também realizada em função desse olhar e como forma de desvendá-lo.

---

<sup>20</sup> A investigação auto etnográfica despertou questões delicadas que tiveram que ficar fora do escopo da tese. Assim como eu tive que criar estratégias para continuar na posição de julgador e pesquisador, podem existir estratégias por parte de alguns julgadores para permanecerem no cargo e que podem gerar consequências legais.

## 2 COMPETIÇÕES MUSICAIS

De acordo com o etnomusicólogo Veit Erlmann, a “competição talvez seja o modo predominante de interação social nas sociedades capitalistas modernas” (1996, p. 224). Em diversas partes do mundo, grupos voluntários organizam atividades que, mesmo sendo informais, tendem a adquirir uma dimensão competitiva. Em relação, por exemplo, aos grupos carnavalescos tais como os ranchos, os blocos, cordões, entre outras associações voluntárias, a competição sempre esteve presente, mesmo antes da instituição dos concursos oficiais. Tal como acontece entre essas associações, competições de grupos voluntários não ocorrem de forma meramente desinteressada, nem são apenas uma amostra de tendências estéticas concorrentes: elas frequentemente representam competições por bens materiais e/ou imateriais. Elas carregam em si suas trajetórias de significados, passíveis de continuidades e transformações ao longo do tempo, cujo efeito se verifica na performance. Ou seja, a trajetória estética reflete os interesses políticos e econômicos no qual elas estão inseridas.

Associações comunitárias<sup>21</sup> culturais amadoras correspondem, em sentido mais subjetivo, às necessidades humanas de se envolver em atividades em grupo sincronizadas, tais como, dança e música, importantes por serem capazes de contribuir para a noção de pertencimento e para a formação de identidades coletivas. Muitas dessas associações têm como objetivo principal se engajar em festivais e competições informais ou formais, em que a performance é o ponto culminante do evento.

A seguir, citarei autores que investigam, com base em seus materiais etnográficos, quais seriam os diversos significados e representações das competições para os atores que as integram. É possível dizer que competições são fenômenos que atendem a vários significados sociais e geram muitos debates e desdobramentos. A competição gera comunidades, constrói grupos, costura relações entre grupos parecidos e dá continuidade às tradições. Competições de grupos voluntários de

---

<sup>21</sup> Entendemos associações comunitárias como grupos criados com o objetivo de representar de maneira mais eficaz, interesses comuns. Estas possuem patrimônio próprio empregado para fins coletivos e não para uso de um de seus membros.

performance são historicamente construídas como modos de representação de diversas tensões sociais na performance em si e, portanto, são constantemente ressignificadas. A performance em competições pode integrar grupos de pessoas e atuar como forma de reconfiguração da dinâmica social, de construção de identidades e espaços coletivos, de negociação de conflitos entre grupos sociais, de domesticação e resistências entre grupos hegemônicos e dominados, de iconização visual e sonora mediante políticas públicas nacionalistas de incentivo à cultura e ao turismo, de institucionalização e comercialização de práticas folclóricas — inclusive por meio de sua espetacularização incentivada pela indústria de cultura de massa; de movimentos de nostalgia (*revival*) e de preservação de autenticidade da performance.

## 2.1 Conceitos e termos gerais de competições

A competição tem um aspecto ontológico: existe em quase todos os domínios e campos de atuação humana. Faz parte do sistema biológico e das dimensões psicológicas e sociais, inclui atividades econômicas bem como as de capital simbólico. Do ponto de vista da sociologia, competições podem ser vistas como formas de interações sociais, reguladas por normas, a partir da busca por um bem, material ou simbólico, escasso (FGV, 1987, p. 218).

O sociólogo Georg Simmel afirma que competições têm enorme potencial sociativo, pois unem perspectivas individuais e coletivas.

Do ponto de vista coletivo, a competição oferece uma motivação subjetiva para vencer, e produz valores objetivos [produtos culturais, científicos]. Do ponto de vista das partes concorrentes a competição demanda a produção de valores objetivos como meio de alcançar satisfação subjetiva destes indivíduos. (SIMMEL, 1955, p. 137-138)

Segundo o *Dicionário de Ciências Sociais da FGV* (1987), competições, quando são impessoais e contínuas, orientam-se para a meta e produzem efeitos e valores exteriores a ela, constituindo vantagem também para o perdedor. No campo da ciência biológica, por exemplo, a vantagem da competição entre diferentes grupos de pesquisadores é evidente, como a descoberta de curas para doenças, em que todos colhem os benefícios. No entanto, quando há competição pessoal e intermitente, esta adquire características de conflito e rivalidade. A competição



também pode ser considerada como uma “forma pacífica de conflito”, tal como afirmou Max Weber (apud. JOHNSON, 1995, p. 43).

Independentemente de resultar em conflito e/ou competição, “o esforço competitivo leva à divisão do trabalho e à ordem econômica” (GLOBO, 1974, p. 72). Em seu livro, *Nightsong* (1996), sobre as competições de corais de *isicathemiya*<sup>22</sup>, na África do Sul, Erlmann mostra como essa manifestação se transformou em consequência de uma nova ordem social, nesse caso, o neocolonialismo, estabelecida pelas potências capitalistas européias na segunda metade do século XX. À medida em que o capital e a modernidade se consolidaram, as competições se tornam cada vez mais sistematizadas. Trata-se de um processo que integra o que Turino (2000) chamou de “cosmopolitização” e que altera as formas de se pensar a preparação da performance no sentido da apresentação. Do mesmo modo, a indústria cultural de massa e a espetacularização das competições das escolas de samba, a partir da década de 1970, determinaram a mudança nas concepções e estruturas musicais e na dança, como explica o etnomusicólogo Alberto Ikeda (1989): “O tempo informal, ou de lazer do carnaval, passa a ser um tempo formal relativo à produção”<sup>23</sup> Ikeda se concentra mais na discussão em torno da aceleração do andamento que leva o samba a soar como uma marcha, suprimindo suas síncopes, mas oportunamente se poderia estender a questão da espetacularização do desfile às transformações da forma e estrutura da música, incluindo as práticas musicais das baterias<sup>24</sup>.

Competições de manifestações culturais envolvendo grupos voluntários guardam uma conexão com uma ideia de “tradição”, ainda que esta tenha sido ressignificada pela própria competição e que sua estética sofra as influências de processos econômicos e sociais. A partir de certas linhas de pensamento e de relatos etnográficos, argumenta-se que competições entre grupos voluntários atuam como agentes ambivalentes nos sentidos sociais e artísticos. Conforme mostram os

---

<sup>22</sup> Trata-se de um gênero de coral masculino surgido na África do Sul há cerca de cem anos atrás entre os trabalhadores migrantes Zulus. As músicas têm um caráter de sofrimento, resultado do tenso processo que foi a formação das classes trabalhadoras urbanas em sociedades do terceiro mundo (Erlmann, 1990, p.200).

<sup>23</sup> *Jornal da tarde*, 29 fev. 1992.

<sup>24</sup> Especificamente sobre samba-enredo, ver dissertação em música brasileira, *O apito no samba: os diferentes matizes do samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro* por Alberto Boscarino (2006); tese de doutorado em musicologia, *Estruturas musicais do samba-enredo* por Yuri Prado; (2018); dissertação em música *O samba-enredo carioca e suas transformações nas décadas de 70 e 80: uma análise musical* por Carla Vizeu (2004).

etnomusicólogos Charles B. Noiin, Christopher Scales e Shanon Dudley e o historiador Ivaldo Marciano de França Lima, competições convergem em uma série de tensões sociais e musicais: podem promover apreensão e animosidade, mas também podem reforçar laços coletivos. Viabilizam a tradição e ao mesmo tempo a transformam por meio da performance inovadora, além disso, articulam a participação coletiva, mas exigem disciplina e controle.

Para o sociólogo Frith (1996), competições de performance em culturas populares surgem a partir da necessidade de se marcar gostos e de se formar laços e identidades coletivas. Ele afirma que a essência da prática da cultura popular, assim como parte do prazer de se estar nela engajado, é falar sobre ela, fazer julgamentos de valor e estabelecer diferenças. “Estar engajado com cultura popular significa discriminar” (Ibid., p. 4), pois “se as relações sociais são constituídas na prática cultural, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido no processo de discriminação” (Ibid., p. 17).

Gostos e julgamentos culturais podem ser subjetivos, mas quando se emite juízos de valor, desvela-se, a partir desse tipo de discurso, algo sobre a pessoa que os faz. “Argumentos de valor não são simples rituais de ‘eu gosto/você gosta’, que rapidamente entediam, eles precisam ser ancorados numa objetividade em referência à qualidade do objeto” (Ibid., p. 4). Essa objetividade constitui a argumentação que se dá nas sociabilidades e nas formas de identidades coletivas. A objetividade produz uma subjetividade a respeito do sujeito porque a pessoa que julga diz algo sobre ela mesma. Não é de se estranhar—e aqui salienta-se esse fenômeno como um caminho etnográfico a seguir—que tradições populares em contextos competitivos consigam gerar apaixonados debates entre os diversos atores sociais envolvidos na disputa.

Frith assinala que os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX marcam um momento particularmente importante em competições de cultura popular. A participação do público era integral, como se via nas competições de bandas de música nos rodeios em Nova Orleans, citadas em seu trabalho. Sidney Bechet, jazzista, conta que o público incentivava as performances que apresentassem mais qualidade, pois tinham a música dentro deles e “você estava sempre sendo julgado” (1996, p. 17).

Também era assim, ao que tudo indica, nas competições carnavalescas do Rio de Janeiro, na mesma época. “Na virada do século já existia rivalidade entre os grupos carnavalescos. Não havia, no entanto, competições formais envolvendo

cordões, blocos e ranchos, o que ocorreria, pela primeira vez, em 1906, quando a *Gazeta de Notícias*, que se dizia a grande animadora e colaboradora dos cordões, patrocinaria, com grande publicidade um concurso entre eles”. (Coutinho, 2006, p. 66). As primeiras décadas do século XX, no entanto, foram marcadas por tentativas de forjar uma ideia de nação, especialmente no Brasil, onde as competições eram estratégias de construção icônica nacionalista, tais como tornar certos artefatos ou manifestações culturais como “típicas”. Políticas públicas estimularam competições dentro de uma temática nacionalista, como modo de difundir a cultura materna, colaborando fortemente para o surgimento dos desfiles das escolas de samba no Brasil.

Essa mesma estratégia pode ser observada nas competições de bandas escocesas. Segundo Jerry Cadden, “na segunda metade do século XIX as autoridades governamentais já estavam conscientes da capacidade das bandas escocesas de iconizar visual e sonoramente o orgulho nacional, devoção a coroa, coragem na batalha” (2003, p. 122). Na mesma época, em 1881, começou-se uma série de concursos de violino, com o objetivo de se forjar uma identidade norueguesa. Nesta época fazendeiros pobres e trabalhadores rurais estavam emigrando para os EUA, fugindo do sistema hereditário de posse de terra. “Este campeonato nacional forneceu as bases para o movimento de nostalgia (*revival*) e ditou a trajetória desse movimento” (GOERTZEN, 1999, p. 547, 548). Em Trinidad, competições formais de Calipso existem desde pelo menos os anos 1900 e serviram não só para controlar, mas também para valorizar as artes do carnaval e em tempos mais recentes, para desafiar as hegemonias nacionalistas. (DUDLEY, 2003)

Tudo isso se seguiu a um período histórico anterior, o final do século XVIII, de forte autonomização das artes, incluindo a música (WEBER, 1995, p. 39). Em relação à Inglaterra, Norbert Elias e Eric Dunning argumentam que a base dos jogos modernos tem origem na racionalização dos jogos populares, “motivada pela busca da sociedade inglesa em restringir o uso da violência e transmitir certos valores morais em práticas de lazer, principalmente nas escolas aristocráticas” (ELIAS, DUNNING, 1992, apud MARQUES et al, 2008).

## **2.2 Performance de participação vs. performance de apresentação**

Turino (2008) desenvolveu os conceitos de performance de participação e

performance de apresentação baseando-se em alterações na estética e na organização sonora em diversos gêneros musicais, sofridas ao longo do tempo. Entretanto o conceito de performance de apresentação contrasta com o de performance de participação muito mais pelas formas de interação social que o fazer musical promove, do que pelas características sonoras ou gêneros musicais. Adotei a teoria de Turino como forma de ajudar no entendimento do comportamento das pessoas envolvidas na performance competitiva, seja ela de caráter mais ou menos informal ou formal, e ainda na compreensão sobre como as performances se adaptam às pressões da competição. Sua proposta não é de uma classificação musical baseada em conjuntos de notas ou categorizações em termos cultura erudita, popular ou folclórica, mas sim uma teoria sociológica da música baseada em termos de características sonoras que promovem mais ou menos a interação social.

Em práticas participatórias, a qualidade da performance é medida de acordo com o nível de envolvimento das pessoas, uma força importante para coesão social. Esse conceito foi baseado sobretudo nas ideias do etnomusicólogo Charles Keil que identificou uma série de características, as quais denominou de “discrepâncias sonoras”, relacionadas a timbre, textura e sincronia, que enaltecem a participação coletiva. Ele sugere que texturas sobrepostas, alto volume, afinação distendida e repetição rítmica acentuam a coesão social. Particularmente, ele se refere às discrepâncias rítmicas como o fator responsável pelo “swing” presente em gêneros como o Jazz e a *Polka* polaco-americana.

Na performance de participação, como mostra Turino (2008), as formas musicais são normalmente cíclicas e curtas, a textura é densa, feita de camadas não muito nítidas, e não há muitas convenções ou arranjos, dado que estes tipos de estruturas repetitivas estimulam o fazer musical. Exemplos de gêneros participatórios são os “blocos de sujo” do carnaval brasileiro e as rodas de samba amadoras em praças públicas em diversas cidades do país. Na performance de apresentação, por outro lado, sustenta-se o interesse da plateia através de recursos, como arranjos, solos e introduções, texturas e timbres bem definidos, de modo a manter o foco do público na música.

Ainda segundo Turino:

Na performance de participação não há distinção clara entre artistas e plateia, somente participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis, e o objetivo principal é envolver o maior número possível de pessoas na performance. A performance de

apresentação se refere ao grupo de pessoas, os artistas, que preparam música para outro grupo ouvir, o público, que não participa do fazer musical ou da dança. (TURINO, 2008, p. 26)

Em lugar de pensar a música em relação a estilos e categorias de status, Turino conceitua o fazer musical quanto aos diferentes campos de prática artística, classificando-os de acordo com seus campos sociais (Ibid., p. 25-26), isto é, trata-se de uma teoria sociológica da música. A distinção entre performance de participação e performance de apresentação ocorre principalmente nos valores, práticas e estilos dos atores num determinado campo social. Estes, por sua vez, serão moldados de acordo com as ideologias e contextos de recepção e objetivos da performance musical dentro daquele campo. A partir de suas pesquisas, Turino conclui que diferentes tradições musicais, fundadas em valores e objetivos sociais similares, “compartilham uma variedade de características sonoras, princípios básicos de organização e práticas de performance” (Ibid., p. 36). Essa perspectiva é inspirada nas ideias de “campo social”, do sociólogo Pierre Bourdieu, que, nas palavras de Turino, se refere a:

Um campo específico de atividade definido pelo propósito e pelo objetivo das atividades, bem como por valores, relações de poder e tipos de capital, que pode ser financeiro, de habilidade artística ou atlética, e que determina as relações pessoais, posições sociais, o status dos atores e as atividades dentro do campo. (Ibid., p. 25-26)

A partir de uma perspectiva participatórias nas diferentes tradições musicais *Old-Time* (americana), Aymara (peruana) e Shona (zimbabueana), Turino constatou como interagem os grupos envolvidos no fazer musical participatório e como se transformam os conceitos, comportamentos e sons quando a performance de participação adquire aspectos de performance de apresentação. Essas transformações seguem uma lógica de formação de cosmopolitização cultural, definida por Turino como “adoção de hábitos e estilos de vida que têm origem proeminente no colonialismo americano e europeu, derivados da combinação entre o cristianismo e o *ethos* capitalista sob o discurso da modernidade” (Ibid., p. 118). A cosmopolitização abarca também processos de comoditização (transformação das manifestações culturais em mercadoria) propalados pela indústria do turismo, das gravações comerciais e pela indústria de comunicação de massa, impondo um padrão de produção e consumo que acaba por ser idealizado em termos de concepção e realização na performance ao vivo.

Esse sentido estetizante ou de elaboração da performance não é necessariamente exclusivo de contextos de competição. Performances de apresentação tendem a ser performances planejadas e controladas, e o exemplo mais claro é o da música de concerto europeia, onde a renovação das informações é constante a fim de manter o foco na performance. Neste contexto a plateia é fisicamente separada dos músicos e não tem participação ativa. No entanto, a evolução dos desfiles das escolas de samba mostra uma separação espacial cada vez maior entre público e escola e nesse sentido também pode ser compreendida como música de apresentação. No meu entender, a mera separação espacial não significa que o caráter participatório não coexista através do canto e da dança que inclusive podem influenciar a avaliação da performance das escolas de samba.

Em muitos gêneros de performance musical, competições atuam como agentes transformadores do caráter participatório para o caráter apresentacional. Todavia, isso não significa que, em termos comportamentais e musicais, os dois aspectos — de participação e de apresentação — não possam ser concomitantemente percebidos numa mesma manifestação cultural. Como já sinalizado, muitas competições guardam uma trajetória histórica que remonta a performances de caráter participatório e informal.

A coexistência entre performance de participação e performance de apresentação pode ser demonstrada em termos de tensões presentes na preparação de performances de grupos voluntários em competições, como foi apontado pelos cientistas sociais Valdemiro Severiano Filho e Luiz Assunção (2016). A organização das associações de performance, no caso do estudo em questão, uma escola de samba de Natal, Rio Grande do Norte, é voltada para vencer a competição; isso, no entanto, exige uma dupla necessidade de organização da transmissão de saberes e de competência musical com o objetivo de atender às exigências do concurso. Trata-se do “conflito entre o ‘aprender a tocar’ e a necessidade do ‘saber tocar’” (SEVERIANO FILHO e ASSUNÇÃO, 2016, p. 11). Tal conflito é inerente ao processo de funcionamento de uma comunidade envolvida em competições que impõem controle e formalidade direcionados à performance. Numa competição carnavalesca, por exemplo, “os instrumentistas são, ao mesmo tempo, ritmistas e brincantes, cuja balança é propensa para o aspecto formal (ritmo e cadência do samba)” (Ibid.). Existe então o que Turino denominou de *flow* entre o participatório e o apresentacional, onde a plateia pode ativamente tomar parte da performance, mas em outros momentos ela

pode dançar, cantar e bater palmas.

Turino e Frith não abordam especificamente o tema das competições de performance. Contudo, o enquadramento teórico de Turino pode ajudar a perceber e situar vários aspectos das noções de competição e da maneira como são estruturadas e qualificadas as performances em torno de competições, alterando as noções de tradição e autenticidade. Discutiremos a seguir como competições formais demandam concepções de performance de apresentação ao passo em que as informais demandam concepções participatórias. Além disso, as competições formais também atuam para transformar a tradição, embora possam incentivar a preservação de certos aspectos estruturais ligados ao autêntico e à tradição.

### **2.3 Competições musicais: perspectivas transculturais**

Grupos que se dedicam a performances similares estão, por definição, em competição, pois a semelhança na atuação gera comparação, ainda que permaneça no âmbito de regras não institucionalizadas. Mesmo no terreno da competição informal, existe um mínimo de estruturação da performance que garante uma ordem de paridade entre formas de atuação, fazendo emergir assim o “clima” de competitividade. Ao tratar de competições de associações voluntárias de manifestações populares, portanto, pode ser mais produtivo entender o campo de intersecção entre competições formais e informais do que se tentar perceber uma clara distinção entre elas. Flexibilização e alterações em regras e resultados de julgamento, conforme os interesses das associações envolvidas, entretanto, podem gerar dúvidas quanto à noção de formalidade ou informalidade da competição. Talvez o mais apropriado, pelo que foi constatado a partir dos relatos etnográficos, seja dizer que há, muitas vezes, convivência entre formalidade e informalidade, esta última, referente a aspectos participatórios.

Vários etnomusicólogos que pesquisaram competições musicais entre associações voluntárias em diversas partes do mundo, tais como Daniel Avorgbedor (2001), Shannon Dudley (2003), Christopher Scales (2007), Sylvia Bruinders (2007) entre outros, distinguem competições informais das formais a partir do modo como são julgadas. As competições informais não apresentam regras de julgamento bem delineadas e nelas não há uma declaração oficial de um campeão. O público decide quem é o vencedor e gestos de vitória frequentemente suscitam reações negativas

dos perdedores e seus apoiadores. Competições também tendem a se formalizar como um modo de reconhecimento e legitimação de um determinado grupo social, refletindo os interesses políticos dos grupos envolvidos na produção cultural da competição em questão. Muitas competições de performance informais, e que eventualmente se formalizaram, são descritas como representações simbólicas de conflitos entre grupos sociais, disputas econômicas ou de cooptação e resistência à dominação de grupos hegemônicos. Essas competições não são simples válvulas de escape: são antes marcadores de identidades.

Avorbegdor (2001), por exemplo, discute as associações comunitárias conhecidas como *habobo* entre os Anlo-Ewe<sup>25</sup> em Accra, Gana, realçando a competitividade entre elas. Como em outras sociedades subsaarianas, estas associações constituem redes sociais voluntárias cuja função inclui diversas atividades recreacionais, tais como a música, a dança, o gestual, a fantasia, a canção e a execução instrumental. As competições de performances Anlo-Ewe confirmam e transcendem esse contexto imediato, mas também realçam, principalmente, uma interatividade social e musical, a saber: “performance musical instituída como ponto focal das atividades associativas e performance musical como estrutura para construção de diferenças e como modo de verificação das autonomias do grupo” (p. 261). Entre os *habobo*, mudanças no fraseado do canto, mudanças repentinas na textura e na altura, expressam a competitividade.

As competições são essencialmente informais e espontâneas, mas a tensão é subjacente, já que os grupos competem por audiência e excelência e o público é quem decide o vencedor. Durante a “competição”, o público se move de uma performance a outra, buscando a mais interessante. Este leva em consideração o nível de inovação musical, tal como a habilidade do grupo em compor uma música na hora e/ou modos criativos de alongar ou encurtar certas partes da música, buscando gerar um impacto e memorabilidade entre os ouvintes<sup>26</sup>. Ocasionalmente, símbolos, como bandeiras ou bebidas caras, podem ser dados como prêmios pela plateia. Segundo Avorgbedor, “a questão de perder ou ganhar pode ser bastante controversa dependendo, por exemplo, da qualidade das relações sociais pré-existentes entre as

---

<sup>25</sup> Ewe se traduz por Gêje ou Jêje, grupo étnicos sudaneses.

<sup>26</sup> Tal qualidade improvisatória lembra os primeiros concursos das escolas de samba onde a segunda parte do samba tinha os versos improvisados (CABRAL, 1996; FERNANDES, 2001, p. 51).



torcidas de ambos os grupos”<sup>27</sup> (Ibid., p. 280).

Avorgbedor (2001) mostra que, através da dissidência entre associações *habo*, situações de competição e conflito “constituem ao mesmo tempo um problema e um recurso: se, por um lado, elas promovem tensões inter e intra-associações, por outro ajudam a expor novos talentos musicais, novas abordagens ao lidar com recursos sociais e musicais, e elas podem iniciar momentos de intensa criatividade” (Ibid., p. 269)<sup>28</sup>.

Na África do Sul, no final do século XIX, competições de corais de *isicathamiya* e outras práticas culturais como lutas de bastão, se desenvolveram durante o período da colonização inglesa. Erlmann (1996) destaca que o domínio inglês recrudescer a rivalidade observada entre grupos rurais existentes e ainda impôs valores estéticos europeus como símbolo de “avanço civilizatório”, sendo a competição com a declaração de um campeão uma estratégia neste projeto. Entretanto, Erlmann destaca que a noção de competição *isicathamiya* já estaria incorporada em estéticas de poder que têm raízes na política econômica de animosidade tribal e conflito regional ritualizado, tal como entre os *habo*. Essa noção contrasta com a visão simplista de “avanço civilizatório”, pois, as competições evocavam “noções pré-coloniais de relações sociais mais do que modelos cristãos” (1996, p. 229).

Sob o lema da cosmopolitização, a ética protestante e os valores burgueses liberais passaram a integrar o passaporte para a propalada civilização europeia. Os corais imitavam a estética de eventos musicais ingleses, estimulando a busca do progresso civilizatório como forma de reduzir as barreiras do “tribalismo”. Competições de corais, como as de *isicathamiya*, passaram a funcionar como estratégias compensatórias à acumulação de “capital simbólico”, na forma de prestígio e autoridade nos termos de Bourdieu<sup>29</sup> (2013), para aqueles que buscavam

---

<sup>27</sup> Numa competição formal como a das Escolas de Samba, a reação da plateia e as relações entre as torcidas não é levada em conta pois, segundo a LIESA, a torcida maior teria mais influência.

<sup>28</sup> Competições *habo* se dão em contextos de funerais. Link para o vídeo de um exemplo de performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w9EcgrSYczM>. Acesso em 13/3/17.

<sup>29</sup> Segundo Bourdieu, Capital Simbólico é “comumente designado como prestígio, autoridade, etc.” em Bourdieu e a questão de classes. Capital simbólico e classes sociais. Publicado originalmente em *L'Arc*, nº 72, 1978. A presente versão ampliada foi publicada em *Journal of Classical Sociology*, vol. 13, nº 2, maio de 2013. Link para o acesso ao artigo disponível em:

mobilidade social.

Erlmann argumenta que seu aspecto competitivo acontece na representação das ordens metonímica e metafórica de relações sociais que desafiam o poder dominante. Metonímica, pois ao cantar forte e agudo, os corais de *isicathamiya* representam, simbolicamente, uma ampla entidade de pessoas que querem se fazer ouvir. Já a “metáfora está na raiz da construção de relações de poder” (Ibid., p. 231). Existe uma forma metafórica de correspondência entre ordem musical e ordem social. Tais figuras de linguagem e discurso são importantes para a formação de identidades coletivas. Parâmetros simbólicos estão presentes nos nomes dos coros, nas letras das músicas, nas roupas e na textura sonora. Nomes transmitem ideia de força, perigo, destemor, ou são ainda inspirados em hierarquias sociais. A rivalidade é representada pela expressão meta-textual na performance, o que parece ser uma característica da informalidade da competição. Enfim, Erlmann mostra como os grupos de *isicathamiya* se apoiaram nos modos informais de competitividade tribal sul-africana no interior de um projeto civilizatório colonial, tanto para experimentar e conhecer a cultura dominante—onde é sempre necessário identificar um vencedor—como para encontrar brechas para subvertê-la.

Nas competições do carnaval de Trinidad, estudadas por Dudley (2003), cuja herança transcontinental remete à região subsaariana, as performances são julgadas por meio de regras formalizadas. Apesar do caráter cosmopolita que se esmera pelo controle e pela complexidade formal e uniformidade da performance, persistem, nessas competições, comportamentos de competições informais. Sugerem uma memória africana para o tipo de rivalidade social e musical que trazem consigo representações de movimentos de rivalidade e de resistência social, condicionando fortemente o estilo de performance de apresentação.

Em contraste com as competições de associações negras de *isicathamiya*, Silvy Bruinders (2007) discute as bandas de Natal do leste da Cidade do Cabo, na África do Sul, entre as comunidades *coloured*—o termo para pardos no país. Entre as bandas há a coexistência de competições com dimensões formais e informais. Essas competições começaram na década de 1940 com o propósito de angariar fundos para

as famílias de soldados *coloured* que estavam participando da segunda guerra mundial. De acordo com a autora, estas competições são completamente focadas na comunidade local, e como tal, oferecem oportunidades para competidores serem avaliados por seus pares numa atmosfera de rivalidade amigável. E mais: a competição cria oportunidades privilegiadas para o aperfeiçoamento da escuta e a apreciação da música.

Atualmente, as bandas de natal participam de competições formais envolvendo várias categorias de banda; estas podem ser separadas em classe do tipo idade, indumentária, ou pela performance da peça de confronto (*prescribed piece*). Os critérios de julgamento são uma tentativa de controlar essa prática musical que os membros das bandas percebem como unicamente deles, embora eles toquem músicas do repertório clássico ocidental, com suas próprias complexidades. Bruinders indica que há também uma certa pressão em favor de uma estética de performance de apresentação: “Parece existir uma tensão entre a noção de como uma banda de Natal deveria soar e uma orientação estética voltada para música de concerto europeia” (2008, p. 117). Isso se verifica porque as bandas de Natal se originaram dos coros de músicas natalinas, de caráter cristão e edificante, porém, competições são contextos que refletem aspirações a valores da classe dominante, no caso, o colonizador inglês. Enquanto os grupos de *isicathamiya* utilizam as competições para preservar valores e estéticas tribais e transtribais, as bandas *coloured* marcam suas aspirações ligadas à cultura dos colonizadores. Assim, competições criam espaços para as classes subalternas afirmarem identidades diversas.

Scales (2007) discute o mundo competitivo dos *powwows* que são tradições intertribais entre índios norteamericanos. Os *powwows* são grandes eventos anuais que celebram a “indianidade” (*indian-ness*), através da performance de música, dança, jogos, comidas e acampamento, entre outras. Assim, tal como nas associações de *habobo* e nas próprias escolas de samba, as comunidades *powwows* têm a performance como ponto focal das atividades e como fator de construção de sociabilidade. No universo dos *powwows*, existe o *powwow* tradicional, de caráter participatório, onde a competição tem um viés eminentemente informal, e o *powwow* de competição, ou contemporâneo, em que vencedores recebem prêmios em dinheiro, os quais podem ser, inclusive, quantias consideráveis. *Powwows* tradicionais são interpretados por seus membros como incorporações de valores e práticas “autênticas” e vivenciadas como repositórios de “cultura” e “tradição” enquadradas

como recursos que não são usados em competições de *powwow*. A atividade central de um *powwow* competitivo é a série de competições de danças tradicionais, acompanhadas por *powwow drums*, conjuntos de canto heterofônico acompanhado por um grande tambor.

Os *powwows* colocam questões similares às das competições *haboba*, referentes à informalidade do julgamento, bem como aspectos formais, onde são definidos vencedores claramente anunciados e premiados. Tal como outros contextos de competições performativas, as “competições dos *powwows* são constituídas dentro de modelos culturais específicos, que definem a natureza e o valor da competição e os termos pelos quais indivíduos e grupos competem” (p. 4). Assim, no universo da competição os valores culturais centrais são postos em evidência, identificando arenas de capital cultural. Como aponta Avorgbedor, “modos particulares pelos quais detalhes são concebidos e articulados publicamente requerem uma perspectiva holística, que transcende limites de estruturas fixas e normativas” (2001, p. 278).

Segundo a perspectiva de Scales, competições informais e formais geram tensões de ordem ética e estética. A ordem ética foi construída sobre uma ideia de autenticidade, própria do estilo tradicional do *powwow*, e a ordem estética foi construída sobre um afastamento dessa ideia de tradição, própria do *powwow* de competição. Apesar da competição ter critérios de julgamento objetivos e empíricos, aspectos de informalidade e subjetividade no julgamento estão presentes, como, por exemplo, na medida em que o “sobrenome” do participante é importante na hora da avaliação. (p.12)

Ao mesmo tempo que a competição é celebrada, ela é vista com suspeição de que esses eventos promovem e ofuscam a tradição, notadamente o canto e a dança cerimonial indígena “tradicional”. Isso é uma constante fonte de debate entre o povo *powwow*, já que as competições formalizadas desvalorizam os aspectos sociais e ritualísticos - as canções têm poder de cura - da tradição. Para os “tradicionalistas”, as competições promovem animosidade entre indivíduos e comunidade.

Ironicamente, *powwows* de competições apresentam contradições: eles são “terrenos relativamente neutros nos quais normas éticas e estéticas podem ser geradas e negociadas, sendo extremamente eficazes para desenvolver e codificar afinidades culturais entre os diferentes grupos” (2007, p. 23). Ainda segundo Scales, “o universo das competições é o campo onde se dá o reconhecimento e legitimação de uma performance competente, que deve estar relativamente livre de qualquer

distorção ou preferência cultural, tribal ou estética” (comunicação por e-mail, 22/1/20).

Em relação à bateria, a competição formal a coloca também num terreno relativamente neutro, e sobretudo tenso, visto que as noções de autenticidade e modernidade são também construídas em função da relação dialógica que se dá entre os discursos musicais e verbais, mas acima de tudo porque a bateria é o elemento sonoro que mais representa a ideia de tradição numa escola de samba.

Competições formais emergem de competições informais. A formalização se dá por motivos diversos, podendo ser por iniciativa de um grupo social para ser reconhecido, ou por existir a participação do estado. Pode ser por interesse de diferentes classes sociais e da imprensa e setores do turismo, ou ainda para se fazer da competição um espetáculo comercial.

Competições informais podem passar a utilizar critérios formais de julgamento, nem sempre orientados por premissas daqueles que efetivamente produzem a cultura, frequentemente julgados por agentes externos a seu meio social. A performance, nesse caso, passa a ser predominantemente mensurada em seus parâmetros sonoros, temporais e espaciais. Ao mesmo tempo, a competição engendra a necessidade de se criar identidades e discursos musicais inovadores, que representam igualmente marcas identitárias. Estas podem ser de natureza temporal mais curta, os arranjos; ou mais longas, os nomes, as cores, os sons, a formação espacial.

Para Dudley, “se há uma diferença entre competições formais e competições baseadas na comunidade, ela encontra-se no julgamento” (2003, p. 28). No entanto, por mais que competições de grupos voluntários sejam legitimadas por instituições e formalizadas através de regras e da busca por imparcialidade, sempre coexistirão aspectos de competitividade informal e de subjetividade.

Competições formais se referem a eventos formatados com regras específicas em respeito a dimensões de espaço, tempo, concepção e realização, e utilizam critérios de avaliação tanto empíricos como subjetivos. Quanto mais parecidas forem as formas de realização da performance, mais tensão é gerada, havendo desse modo uma relação de reciprocidade entre formalização e acirramento da competição. Como consequência, a avaliação da performance tende a ser feita por um viés comparativo, tornando maior a dificuldade de se encontrar um parâmetro de distinção entre as diferentes performances.

A exacerbação da competição leva à padronização das estruturas sonoras

e do repertório, pois, na medida em que determinados grupos obtêm boas colocações, eles tendem a ser copiados. Amorim (2014) e Barros (2016) relatam, em suas etnografias sobre baterias de escolas de samba, a perspectiva dos ritmistas acerca do efeito do julgamento sobre as performances. Esses atores responsabilizam os julgadores por induzirem, através de suas justificativas, uma tendência à padronização de certos parâmetros que estruturam sonoramente as baterias. Tais parâmetros coincidem com as premissas estéticas demandadas pela performance de apresentação: afinação definida, variações ensaiadas e articulação rítmica padronizada.

Além da padronização, percebe-se que a formalização e a formatação da competição levam ao controle, à quantificação da performance, bem como à diminuição do improviso, aspecto encontrado em competições informais. A partir da padronização das estruturas passa-se a valorizar a inovação como fator de diferenciação da performance entre os grupos. Em grupos como baterias de escola de samba, estruturas criativas, tais como “arranjos”, integram “identidades curtas” e passam a coexistir com “identidades longas”, ou seja, estruturas criadas como fatores de “tradição”, a fim de diferenciar as associações entre si e usadas como recursos competitivos.

Competições de performance geram várias tensões, conflitos e debates. Noïn (2007) conclui que a competição de bandas de gaitas escocesas em tambores militares apresenta a contradição da modernidade, sendo ao mesmo tempo uma reação e um produto dela, emergindo a partir um movimento de nostalgia, que patrocina e preserva a tradição.

Cadden (2003) reafirma o efeito ambíguo das competições de bandas de gaita escocesas. O artigo foca na competição como instituição central para a globalização das bandas escocesas e no modo como ela é usada para controlar a inovação, regular a tradição e mediar um comedido envolvimento com outros gêneros de música, particularmente com a ocidental e a popular e mais amplamente com a música celta.

Quando as bandas começaram a ser julgadas, na década de 1980, houve a necessidade de se quantificar e controlar a música. Elas então passaram a funcionar dentro de uma estrutura rígida de competição e a forçar a aderência a uma ideia de tradição. Bandas escocesas ocupam uma posição dual como conjunto militar (e mais tarde como cerimonial civil) e conjunto musical. A herança militar demanda precisão e

padronização, ao passo que a preocupação com musicalidade demanda criatividade e inovação. Tal como as manifestações tratadas acima, essas bandas foram moldadas a partir de um ícone visual e sonoro nacional e foram forçadas a acomodar esses dois papéis, combinando-os com a criação do material musical.

Competições formais forneceram uma chama para a criatividade musical que representa o pensamento dos membros da comunidade a respeito da “vanguarda” do gênero. Segundo Cadden, “a integração e a preocupação com uma estética de música de concerto é subproduto direto da competição musical, com toda sua restrição e contenção” (2003, p. 120).

A performance competitiva compartilha certas categorias que podem ser j empiricamente julgada por parâmetros, tais como eficiência técnica, entonação e precisão rítmica. Entretanto, para Cadden, categorias fora do empirismo são as mais interessantes. Ideias como “conjunto” (*ensemble*) se chocam com outras categorias mal definidas, tais como “musicalidade” e “efeito”. Tais ideias estão mais ligadas às concepções modernas de composição e arranjos, as quais evitam a metodologia antiga de isolar o grupo em metades e preferem tomar todos os aspectos de uma estética unificada. Associações de bandas se deram conta da dificuldade dos sistemas de julgamento em quantificar musicalmente aspectos subjetivos da música, principalmente porque a atividade musical avaliada de maneira extensiva, em vários parâmetros durante a performance, deixa pouco espaço para o julgamento do item “conjunto”.

Comercialismo e marketing começaram a fazer parte da identidade pública a partir de 1997, quando a regra de anonimato foi quebrada entre as bandas e a associação, ou seja, a produção passou a ser mais autoral. Há quem veja um certo paralelismo entre possibilidades artísticas e possibilidades comerciais que integra um movimento de modernização, tratando a banda como “produto” novo e vital pela virtude de seu apelo popular e inovador. Eis um outro importante fator ligado a competições, tanto de caráter de apresentação como de participação, comentado anteriormente, se refere a competições espetacularizadas e de apelo turístico.

Dudley (2003), realiza uma espécie de etnografia histórica, na qual demonstra como o carnaval de Trinidad se transformou em um espetáculo de caráter de apresentação por força do julgamento formal. O autor discute como competições no carnaval de Trinidad foram usadas para controlar comportamento e expressão estética e como as tentativas de controle são balanceadas a partir de impulsos

criativos dos participantes.

As queixas mais frequentes em relação às competições é a espetacularização, o uso de DJs e a incompetência e o favoritismo dos julgadores, o que leva a um clima de nostalgia e saudade. O carnaval é extirpado de sua natureza social e política e apresentado como uma criação estética neutra. Essa interpretação responde pela maioria dos aspectos do carnaval moderno: ampliação das bases sociais, extensivo às classes média e alta, alto preço das fantasias, apresentações em palco, turismo de carnaval e marketing internacional de música.

O autor interpreta a visão de um carnaval distorcido de Trinidad através de uma revisão histórica das competições. Dudley dá especial atenção à natureza do controle político e social exercido pela elite por intermédio de um julgamento formal ao longo dos 40 anos de independência de Trinidad.

A participação no carnaval continua a engendrar sentimentos de festividade comunal e participação para muitos trinitários, e muitas pessoas não se viram tão alienadas por competições formais como sugerem aqueles que criticam as competições. O autor suspeita dessa atitude de reclamação e depreciação, pois todos os que criticam a desigualdade e a perversidade do julgamento voltam todos os anos para competir, além disso, a comercialização não impediu que o povo celebrasse o carnaval.

Dudley vê o carnaval como uma institucionalização de práticas folclóricas da população de baixa renda, veiculado por interesse da classe média e do setor comercial. Competições formalmente julgadas formam peças-chaves nessa institucionalização e se distinguem de outras competições, já que são julgadas por critérios específicos, por juízes que frequentemente não pertencem às comunidades dos participantes. Além disso, a competição de *steel bands* criou uma tradição de fazer arranjos de calipsos baseados na tradição cultural europeia, para que assim se justificasse o poder hegemônico, no caso, o poderio inglês.

O tipo de tratamento dado à competição lembra a história do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro que, desde cedo, teve a participação de outros meios sociais, tais como a imprensa, o poder público, a participação de julgadores outsiders. Para Dudley: “Esse tipo de interesse da elite e a sistematização têm impactado as artes do carnaval das classes baixas por tanto tempo que pode ser considerado parte da tradição” (Ibid., p. 14)

É comum que universos de competições voluntárias comecem a adquirir



características espetacularizadas, tal como ocorrem com os desfiles das escolas de samba. Vale apontar que, quando espetacularizadas e midiaticizadas, geram uma série de tensões e pressões internas e externas, dando ênfase a uma valorização da musicalidade em detrimento da sociabilidade, assim, imprimem à preparação da performance um caráter de apresentação.

Tradições populares espetacularizadas, uma vez cooptadas pela indústria cultural de massa, estão sujeitas ao que o sociólogo Edgar Morin chamou de “contradição dinâmica da indústria cultural” (2002, p. 28), que se refere à contradição invenção-padronização: “É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade [...], essa zona de criação e de talento no seio do conformismo padronizado” (Ibid., p. 28). Em outras palavras, a indústria do consumo exige renovação de informações para continuar a gerar interesse no consumidor.

As competições formais de grande alcance midiático alimentam a indústria do espetáculo e se adaptam a essa estrutura de empreendimento. A tensão resultante, trazida por Scales, como se viu acima, é que os que produzem a manifestação cultural, por exemplo, os ritmistas de uma bateria de escola de samba, podem ficar numa posição ambivalente entre as demandas do espetáculo e as noções internalizadas de tradição. Além disso, a espetacularização pode fornecer um passaporte para a profissionalização daqueles que buscam a cultura como fonte de renda, na medida em que amplia o campo da performance e atrai o interesse do público, muitas vezes pelo viés do exótico.

## **2.4 Do participativo ao espetacularizado**

Apresentações carnavalescas como as de escolas de samba do Rio de Janeiro são competições formais que ao mesmo tempo apresentam elementos de informalidade. Dado o seu caráter festivo e comunitário, essas associações demonstram também a coexistência entre os objetivos de performance de participação e de performance de apresentação. Desfilar é ser notado, visto e ouvido e é uma forma de se obter prestígio social.

Turino (2008) sustenta que em contextos participatórios de música e dança, atenção especial é dada à sincronia entre som e movimento, em função da performance não ser previamente ensaiada. O prazer de participar de uma performance sincronizada revela aquilo que o antropólogo Edward Hall chamou de

“sincronia social” (apud TURINO, 2008, p. 41), quando o grupo parece se mover uniformemente para formar uma unidade. Hall sustenta que as pessoas, ao buscarem essa sintonia de movimentos corporais ou a sincronia social, o fazem por uma busca de pertencimento e por uma busca de conforto a partir da interação social. Entretanto, o que se propõe aqui é que essa sincronia musical pode ser alcançada em contextos competitivos, que demandam uma concepção de performance de apresentação, principalmente devido à interação gerada pela necessidade de memorização do repertório e dos arranjos. A apresentação de uma bateria de escola de samba, portanto, traz para muitos uma sensação impactante, justamente por mostrar uma sincronia sonora e visual que corresponde a modalidades profundas da percepção.

A bateria, além de ser o ingrediente unificador e propulsor dinamogênico ou estimulante de outros elementos artísticos das escolas de samba, é o segmento que confere um dos principais elementos de identidade sonora do gênero. Tal como as bandas escocesas e as bandas de Natal, as baterias se encontram numa posição que reflete uma tensão entre uma noção ideológica de tradição e o julgamento feito por parâmetros quantificáveis e, ao mesmo tempo, subjetivos. Seus integrantes se dividem entre as ideologias e os objetivos de performance de participação e performance de apresentação—as quais coexistem, às vezes em conflito.

Parte deste projeto é analisar a perspectiva de quem julga e elabora as premissas e os critérios de julgamento da performance das baterias no contexto dos desfiles. A outra parte inclui tentar acessar a ótica de quem produz a performance bem como daqueles que produzem o espetáculo/competição das escolas de samba. Nesse sentido, os dois polos, performance e julgamento, constituem uma relação dinâmica e dialética e correspondem a meios sociais em constante negociação de poder.

Constatou-se, através da revisão desses estudos de caso que os efeitos da competição em diversos gêneros de performance são muito parecidos entre si, constituindo um repertório de impactos tanto estruturais nas associações voluntárias, como motivacionais em seus membros. Competições, com seus efeitos ambivalentes, geram uma busca por diferenciação e ao mesmo tempo geram padronização independentemente de sua grandiosidade e grau de formalidade. Essa normatização gera uma tensão observada principalmente nos discursos ideológicos de tradição e identidade em contraposição ao desafio e ao estímulo da inovação, mas também pela busca de vitória e prestígio. Por outro lado, competições desempenham papel importante na sustentabilidade de associações, pois criam comunidades e laços

ligados a determinadas tradições, ainda que tais associações sejam rivais entre si.

Nesse sentido, tenta-se através de um julgamento formalizado, garantir a intenção de imparcialidade e objetividade, para dar legitimidade a uma ascensão por mérito. No caso das escolas de samba, as competições continuam representando um modo de buscar uma forma mais ampla de legitimidade, como a noção de inclusão social e reconhecimento. Essa busca de legitimidade foi construída ao longo do tempo por meio de negociações entre as escolas e os diversos meios sociais envolvidos na produção cultural dos desfiles, e também a partir da difusão e comercialização do samba. Não obstante, decisões de interesse político podem prevalecer sobre o julgamento oficial.

As competições podem ser organizadas de maneira a incrementar a venda do desfile como espetáculo comercial e midiático, bem como a políticas públicas de incentivo ao turismo. Porém, especula-se que despertem motivação nos grupos voluntários que atuam simultaneamente de modo participatório e apresentatório. Ao se atribuir majoritariamente às estruturas de poder econômico o efeito sobre a performance e ao se atrelar as competições a estas estruturas, corre-se o risco de não se traduzir o que acontece em nível individual e mesmo coletivo.

Percebe-se aqui a necessidade de um maior aprofundamento etnográfico que circunscreva o campo social onde se confrontam os últimos estágios, ou primeiros, dependendo do ponto de vista, da demanda que envolve a cadeia competitiva, nesse caso, os julgadores e os ritmistas. Apesar de haver alguns estudos etnográficos envolvendo os últimos, seria revelador incluir uma etnografia histórica sobre os diversos atores envolvidos na elaboração e na participação do sistema de julgamento da performance das baterias. A participação das baterias na competição carnavalesca constitui uma intrincada rede de interesses de diversos setores das escolas de samba e conta com a participação de meios sociais exteriores a elas. Entender como se dá essa dinâmica competitiva integra a tarefa do etnomusicólogo.

### **3 ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS DO GRUPO ESPECIAL E SEUS AGENTES**

Este capítulo se destina a discorrer sobre os agentes diretamente envolvidos no “contrato social” que integra o sistema de julgamento, concebido de modo a buscar uma concordância estética entre eles. Esses agentes são as escolas de samba, o corpo de julgadores e um terceiro agente, a LIESA, associação responsável pela organização dos desfiles, a que o corpo de julgadores está subordinado. Além desses, há ainda a imprensa e o poder público, ambos a atuar historicamente na formatação do desfile.

Parte-se do princípio de que a busca da concordância estética diz mais respeito à elaboração de um sistema de julgamento que seja justo e legítimo do que a uma expectativa de realização de um bom desfile. Nesse sentido é necessário haver concordância entre as partes interessadas quanto à compreensão de critérios técnicos e objetivos, que garantam a legitimidade do concurso. Ou seja, a noção de concordância está mais ligada à formatação do desfile e à formalização dos critérios de julgamento do que propriamente à elaboração de um modelo de resultado exitoso.

A partir do exposto, faz-se necessária a apresentação dos termos e das partes interessadas nesse contrato social, bem como uma análise da relação de forças entre elas. Nesse sentido, seria importante contextualizar historicamente o papel de cada uma dessas partes de modo a entender como se estrutura a competição nos dias atuais.

#### **3.1 Escolas de Samba: definições e origens (os primeiros desfiles)**

Os Grêmios Recreativos Escolas de Samba (G.R.E.S.) são associações formadas majoritariamente por voluntários cujo objetivo principal é participar dos desfiles competitivos de carnaval, realizando uma performance de música e dança ligadas ao gênero samba, incluindo também a encenação, as quais representam um enredo escolhido. Esta concepção narrativa é entendida como enredo que dá unidade ao desfile cenográfico e musical. A cada ano se compõe um samba, que se atém à narrativa, chamado de samba-enredo, escolhido por um concurso interno e que deve ser cantado por todos os membros das escolas no desfile.

Segundo Maria Laura Cavalcanti:

a narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria) (2015, p.18-19).

Ela acrescenta ainda que “o movimento linear da Escola com a evolução dançante das alas [setores] concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile” (Ibid.).

Em respeito às origens das escolas, é praticamente impossível se alcançar as dimensões de uma tradição pura. Elas são produtos de interações sociais ocorridas durante fins dos anos 1920 na região central da cidade do Rio de Janeiro, resultado de migrações e de processo de urbanização acelerada. Oriundas das classes menos favorecidas, as escolas surgiram com o advento da cultura de massa, a tornar o espaço social do carnaval um pouco mais homogêneo.

A estrutura do cortejo foi extraída dos ranchos que desfilavam tocando marchas, trechos de óperas, maxixes, e que utilizavam instrumentos de sopro. Esta forma processional deriva do cortejo de caráter religioso apresentado pelos ranchos de reis nordestinos trazidos por migrantes na segunda metade do século XIX, e que no Rio de Janeiro se secularizou<sup>30</sup>. O cronista Jota Efegê, ao descrever o aparecimento do rancho Ameno Resedá em 1908, revela a semelhança entre os elementos artísticos dos ranchos e as futuras escolas de samba: “Libertando-se dos moldes afro religiosos, seus dirigentes procuraram um tema, deram-lhe concepção alegórico musical e fizeram-no desfilar, exibindo sua ambiência e revivendo seus personagens” (1965, p.22).

Quanto às alegorias e adereços, estas se originaram como uma expressão das grandes sociedades, que imitavam o carnaval europeu. Os ranchos e as grandes sociedades desapareceram e foram absorvidos e ressignificados pelas escolas de samba. Já os blocos continuam a existir em várias modalidades, inclusive permitindo,

---

<sup>30</sup> Monique Augras destaca uma entrevista de Hilário Jovino Ferreira ao *Jornal do Brasil* em 18 de janeiro de 1913, na qual ele afirma que ao chegar ao Rio de Janeiro em 1872 já havia um rancho formado na região da Pedra do Sal, no centro do Rio. Tendo se desentendido com componentes do rancho, ele resolveu fundar outro rancho a desfilar não mais no dia de Reis (6 de janeiro), mas sim no carnaval. Segundo ela, “a entrevista aponta também para o momento da passagem de uma tradição de origem religiosa para o campo profano: pouca gente, no Rio de Janeiro (a não ser os baianos), dava muita atenção às folias de reis, e por conseguinte o rancho foi desfilar no carnaval” (1998, p.22).

em tese, a partir de competições carnavalescas, a sua ascensão hierárquica aos grupos classificatórios de escolas de samba.

Além de blocos, ranchos e grandes sociedades, expressões como cordões, cucumbis e pastoris, eram manifestações em forma de cortejo que se apresentavam em festividades religiosas como a Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Penha<sup>31</sup> e que estão relacionadas ao aparecimento das escolas de samba, mas também porque estas formas se hibridizam gerando outras expressões. O historiador Eric Brasil (2016) traça um resumo da variedade de gêneros que coexistiam no Rio de Janeiro na virada para o século passado:

Entre finais do século XIX e início do século XX, um emaranhado de práticas carnavalescas disputavam espaço nas ruas do Rio. Conforme demonstrou Maria Clementina Pereira Cunha, é muito difícil distinguir formalmente entre cucumbis, cordões, blocos, ranchos, grandes sociedades, grupos de pastorinhas, além dos inúmeros foliões individuais que brincavam o carnaval pelas ruas da cidade. A confusão entre práticas e nomenclaturas nos parece mais intensa no olhar dos jornalistas e memorialistas, que pretendiam classificar e rotular cada forma, do que entre os próprios carnavalescos. Como já demonstrou Cunha, além de ser relativamente improvável conseguirmos estabelecer fronteiras rígidas entre cordões, ranchos, blocos etc., é impossível também segregar tais grupos por classes sociais ou determinados espaços geográficos do Rio de Janeiro (BRASIL, 2016, p.30)<sup>32</sup>.

Destaca-se, no final do século XIX, a importância da divisão do carnaval não em termos de formas, mas em termos de sociabilidades, ou seja, quem tomava parte nos diversos grupos carnavalescos espalhados no Rio de Janeiro. O carnaval carioca não será nem o gosto da elite nem o das classes menos favorecidas da população mas, como mostra o pesquisador Felipe Ferreira, uma combinação da tensão entre “seus diversos atores humanos e não-humanos: um produto de processos e relações em que todos os elementos se revestem de importância” (2005, p. 79). De maneira resumida, havia o pequeno carnaval, destinado a camadas populares, estes grupos eram os blocos, cordões e ranchos; e havia o grande carnaval, inspirado no carnaval europeu, do qual faziam parte os corsos e as grandes

---

<sup>31</sup> Segundo Jose Ramos Tinhorão, a festa de Nossa Senhora da Penha desempenhava função do futuro rádio: se a performance musical lá fizesse sucesso, poderia então ser tocada no carnaval da Praça Onze (2018, p.45.46)

<sup>32</sup> O autor não informa a página mas se refere ao capítulo três do livro se chama *Ecos Da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920* da historiadora Maria Clementina Pereira Cunha.

sociedades.

Segundo Cavalcanti e Sandroni, o meio social das escolas era o mesmo que constituía os blocos, estes integrantes das chamadas pequenas sociedades, ou pequeno carnaval. “A origem das escolas de samba tem sido reconhecida na fundação do bloco Deixa Falar do bairro Estácio no Rio de Janeiro que tinha como base musical uma orquestra de percussão” (SANDRONI, 2004, p. 80).

No Estácio havia várias casas de santo ou centros de candomblé, rituais de herança africana, de onde se percebe a presença de elementos musicais utilizados na escola de samba, principalmente quanto aos elementos rítmicos e tímbricos. E o que ficou conhecido como o Samba do Estácio é principalmente representado por padrões formados por dezesseis batidas isométricas, que correspondem a “valores operacionais mínimos” (AROM, 1985, p.393, apud FONSECA, 2006, p.109), comum nas tradições musicais de grupos linguístico de origem banto, correspondente às regiões africanas de Congo e Angola e que possivelmente eram ouvidas nos toques de candomblé das várias casas de santo que havia naquela região. Um desse padrões, que ficou conhecido como telecoteco, foi representado por Gerhard Kubik (1979) da seguinte maneira: XoXoXoo XoXoXoXXo, onde “X” corresponde ao toque da baqueta na pele do tamborim e “o” corresponde ao toque do dedo médio na parte interna da pele, ou do movimento de apertar as campanas, uma contra outra no agogô.

Durante os anos 1920, o preconceito contra o samba era muito grande, já que o samba ainda viria a ser transformado em mercadoria de consumo de massa, sendo visto na ocasião como coisa de malandro e desocupado<sup>33</sup>. Segundo a pesquisadora Maria Thereza Mello Soares (1985), Ismael Silva, um dos fundadores do Deixa Falar, futura escola de samba Estácio de Sá, relata que “a gente fez a escola de samba para não levar porrada da polícia” (apud FERNANDES, 2001, p.6).

Um dos meios de legitimação e inserção das escolas na sociedade carioca se deu através de concursos carnavalescos que a imprensa organizava não só de escolas de samba bem como dos ranchos, blocos e cordões. Tais concursos eram também estratégias usadas pela elite para “domesticar” o carnaval, considerado violento, das classes mais baixas. Por outro lado, competições e concursos, enquanto

---

<sup>33</sup> Este perfil sócio antropológico do sambista nas décadas de 1920 e 1930 é bem retratado por Carlos Sandroni no livro *O Feitiço Decente* (1997) e José da Nóbrega Fernandes no livro *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados* (2001).

modos de interações sociais, foram usados por essas classes, entre outras estratégias, para negociar sua legitimação enquanto grupo social bem como a aceitação do samba, o que representava o desejo de sua ascensão social. Sobre a estrutura do concurso, falaremos mais tarde, de modo a aprofundar o entendimento acerca dos atores nela envolvidos.

### **3.2 Os primeiros concursos**

Concursos de manifestações como cordões ranchos e grandes sociedades já existiam antes do aparecimento das escolas, e eram realizados de maneira informal.

Na virada do século já existia rivalidade entre os grupos carnavalescos. Não havia, no entanto, competições formais envolvendo cordões, blocos e ranchos, o que ocorreria pela primeira vez em 1906, quando a Gazeta de Notícias, que se dizia a grande animadora e colaboradora dos cordões, patrocinaria um concurso entre eles (Coutinho, 2006, p.66). Para quem acha que o caráter apresentacional da festa carnavalesca no Rio de Janeiro urbano só se deu a partir da formalização dos desfiles das escolas como espetáculo turístico e midiático, eis que em 1908 o cronista João do Rio já “comentava a paradoxal associação da explosão dionisiaca com a estrita hierarquização que organizava o funcionamento dos cordões durante o carnaval” (Augras 1998, p.15).

Segundo Monique Augras e Sergio Cabral, entre escolas de samba, competições informais começaram em 1929 organizados por um dos fundadores do bloco dos Arengueiros, o Zé Espinguela, “que na hora de entregar os prêmios, muito sabiamente, chegou com três taças, adornada cada uma com fitas das cores de uma escola” (Ibid., p. 27). Numa comparação sociológica entre os violentos blocos carnavalescos e escolas de samba, a autora mostra que os concursos são uma “modalidade de expressão mais tranquila do que as brigas violentas do início da década” (Ibid.).

Um dos primeiros concursos que incluíam a presença de um júri externo foi estruturado a partir do próprio meio social das escolas. O geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2001) destaca a astúcia do sambista, na figura do presidente do bloco Estação Primeira, Saturnino Gonçalves, futura Escola de Samba Mangueira, que exigiu a presença de intelectuais das artes, da literatura e da poesia, a fim de julgar o desfile, de modo a reconhecer a performance dos blocos como representação social.



“Ele queria também a aprovação do mundo culto” (p. 84) e daqueles que queriam a sua exclusão social. “E se não for exagero da nossa parte, parece mesmo que Saturnino já pretendia certa universalidade para as escolas de samba” (Ibid.).

Inicialmente, o processo de formalização dos concursos foi fundamental na consolidação e legitimação desses grupos para uma sociedade que ainda convivia com ex-escravos. Felipe Ferreira e Gabriel Turano, no artigo “Incômoda vizinhança: a vizinha faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30” (2013), relatam que a primeira associação de escolas de samba, a UES (União das Escolas de Samba), data de 1935, dois anos após o primeiro concurso oficial e que as regras de julgamento das escolas foram rapidamente definidas (p.76). Vale destacar que o regulamento proibia o uso de instrumentos de sopro e obrigava a presença das baianas, símbolos de uma tradição que persiste até hoje. Isso porque as escolas precisavam preencher um espaço simbólico, marcando a diferença entre formas menos “civilizadas”, como os cordões, e a intelectualidade dos ranchos, atendendo ao mesmo tempo às demandas de uma elite intelectual e política que buscava um imaginário nacional, formado por valores de autenticidade e tradição.

Tal como nas competições *Habobo*, escolas de samba sempre transcenderam seu contexto imediato e se relacionaram com outros meios e estruturas sociais: Primeiro com a imprensa a ordenar e divulgar os concursos, depois com o Estado na busca de uma identidade nacional; houve também o interesse da classe média em consumir e participar dos desfiles, o apelo turístico, a associação com o jogo do bicho, a integração à cultura de massas, o patrocínio e o *merchandising*<sup>34</sup>. Não se pretende aqui mostrar que esse processo foi linear, mas culminou com a profissionalização dos desfiles, nos anos 1980, e de alguns setores da escola<sup>35</sup>. Entretanto o caráter comunitário da performance da escola e o desejo de

---

<sup>34</sup> O *merchandising* explícito nas fantasias e no samba-enredo, embora proibido, aparece na forma de enredos patrocinados por empresas interessadas em ter sua marca ou produto associada a determinado enredo. Em 2015 a escola Beija Flor recebeu cerca de R\$10 milhões da Guiné Bissau pelo enredo em sua homenagem.

<sup>35</sup> Existe uma farta literatura sobre o desenvolvimento histórico das escolas de samba, por isso julgo desnecessária a repetição de caráter informativo. Ver Sergio Cabral (1996) *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Eneida (1958) *História do Carnaval Carioca*, Marília Barboza e Lígia Santos (1980), *Paulo da Portela—traço de união entre duas culturas*, Roberto Moura (1983) *Tia Ciata e a Pequena África*, José Sávio Leopoldi (2009) *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999) *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, Nelson da Nobrega Fernandes (2001), *Escolas de*

desfilar na avenida não foram apagados pelos interesses do capital. No desfile das escolas de samba, a dimensão espetacular e mercantil convive (nem sempre em bons termos) com aspectos comunitários e tradicionais. De acordo com Cavalcanti: “relações face a face, compadrio e patronagem andam juntos com computadores, publicidade, dinheiro e efeitos de laser” (2015, p.19).

A vitalidade das escolas está ligada à sua constante dinâmica de adaptação e a uma multiplicidade de representações sociais: ritual, festa, espetáculo e competição. A formalização da competição viria a privilegiar o aspecto apresentacional em detrimento da participação do sambista, mas tal aspecto formal se reconhece dialeticamente no participatório, sendo ambas as concepções imprescindíveis entre si.

Tal como colocado por Turino, na performance de apresentação, a distinção entre músicos e plateia se torna mais marcada e delimitada pelos comportamentos e espaços físicos. No caso das escolas de samba, essa dimensão se deu de maneira concreta e foi sendo ampliada ao longo do tempo: até a década de 1960 as escolas eram separadas do público por uma corda, depois vieram as arquibancadas de madeira, até chegar à construção do sambódromo, demandando às escolas uma adaptação ao novo espaço destinado ao espetáculo de grandes dimensões físicas e midiáticas. Durante a pesquisa tive acesso a uma carta do carnavalesco (o responsável pela concepção e realização do enredo), Joãozinho Trinta, onde ele relata sua preocupação com o tamanho dos carros alegóricos que segundo ele deveriam ser maiores seguir a lógica do aumento das dimensões das arquibancadas.

Moacyr da Silva Pinto, o Mestre Ciça, atualmente na Viradouro, é o mais antigo mestre carioca em atividade. Sua concepção estética de bateria é tida como ousada e cujo andamento é acelerado. No desfile de 2007 os ritmistas subiam e desciam de um carro alegórico como parte da performance. Mestre Ciça, revela que quando passou a desfilar no sambódromo em 1984:

Aquilo foi um mundo, e aumentou-se principalmente as marcações [surdos], mas não foi só isso não, botamos mais caixas e tamborins. E

---

*samba: Sujeitos Celebrantes*, entre vários outros. No campo acadêmico, devido à grande interdisciplinaridade do tema, existem teses e dissertações sobre escolas de samba sob diversas perspectivas além da etnomusicologia, tais como sociologia, administração, geografia, comunicação.

anos depois, quando fizeram uma reforma no sambódromo, tendo isso diminuído o reflexo do som, tivemos que aumentar novamente o número de surdos” (comunicação em 23/1/20)<sup>36</sup>.

### 3.3 Estrutura das Escolas de Samba

As escolas de samba costumam ser bem organizadas na realização de seus desfiles já que está em jogo uma performance competitiva e artística, com vários elementos sincronizados, dimensional e conceitualmente. Para tomarmos somente um aspecto, os versos do samba-enredo costumam seguir a disposição espacial das estruturas físicas e das alas, ou vice-versa, já que por sua vez estas também descrevem o enredo. O enredo é previamente elaborado pelo carnavalesco, uma espécie de diretor artístico, que o divide em setores temáticos e elabora uma sinopse a ser entregue aos compositores para que estes componham o samba-enredo dentro da narrativa proposta. Se o enredo for sobre índios, cada setor pode representar uma determinada tribo ou etnia e essa narrativa também deverá ser descrita nos versos do samba-enredo<sup>37</sup>.

Atualmente as escolas de samba do grupo especial, o grupo que lidera o *ranking*<sup>38</sup>, desfilam com cerca de três mil e quinhentas pessoas divididas em vários setores, cerca de seis ou sete, estes por sua vez divididos em várias alas.<sup>39</sup> Estas constituem grandes grupos de pessoas, e outros elementos artísticos, que são estruturas menores, tais como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, destaques, velha guarda, ou esculturas. As alas podem ser mais ou menos ligadas à aspectos de tradição conforme sua adequação ao enredo<sup>40</sup>.

Há, por exemplo alas bem tradicionais como a ala das baianas e há alas coreografadas cujos passos se renovam a cada ano. Os setores são separados por

---

<sup>36</sup> A afirmação reforça o conceito de “trilho do samba”, como medida de senso metronômico tal como referido aos surdos por Mestre Odilon.

<sup>37</sup> Neste vídeo do carnavalesco Milton Cunha, aos 2:26 há uma explicação sobre a relação entre os núcleos do enredo e os setores dispostos no desfile. Link para o vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq\\_vUQ](https://www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ). Acesso em 21/7/18.

<sup>38</sup> Esse sistema será mais explicado detalhadamente em seguida, mas é muito parecido com as chaves classificatórias das competições futebolísticas.

<sup>39</sup> Cavalcanti usa o termo genérico “setor” para designar “ala”, mas no livro *Abre-alas*, publicação oficial da LIESA, pode-se ver que um setor é um grupo de alas e outros elementos.

<sup>40</sup> Para uma noção da função orgânica do enredo, ver p. 62.

grandes carros alegóricos, ou simplesmente “alegorias”. O roteiro espacial dos elementos de uma ala pode sofrer variações dependendo da escola, mas todas começam o desfile com a comissão de frente, e logo após se apresentam o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira<sup>41</sup>. O primeiro setor da Império Serrano, por exemplo, em 2019, exibiu-se nessa ordem: comissão de frente, seguida do mestre-sala e porta-bandeira, um tripé (carro alegórico menor), um ala coreografada e um carro abre-alas que delimita a comissão para o próximo setor<sup>42</sup>.

Tais variações na organização espacial estão também relacionadas ao número de paradas que alguns elementos fazem ao se exibirem em frente aos módulos de julgadores<sup>43</sup>. Diminuindo-se o número de paradas, facilita-se a fluência da escola, mas neste caso também se diminui o número de julgadores, o que diminui a sensação de transparência do julgamento. A LIESA tentou resolver esta questão colocando cabines de julgadores adjacentes, desse modo alguns elementos como comissão de frente e bateria podem escolher parar apenas uma vez. Por outro lado, polêmicas são geradas pois espera-se que nesse caso as percepções dos julgadores sejam parecidas. Um outro desdobramento da dinâmica da organização espacial em função do julgamento, é que os diretores de carnaval, ou comissão de carnaval, tentam calcular a performance para que enquanto um determinado setor se apresenta para um módulo de julgadores, o outro se exhibe simultaneamente para um outro módulo disposto ao longo dos cerca de setecentos metros de comprimento do sambódromo.

Entre alas e elementos existem aqueles que são julgados, constituindo “quesitos” - totalizando nove - e os que não são julgados. Porém tratarei deste assunto

<sup>41</sup> Já houve em anos anteriores, escolas cujo mestre-sala e porta-bandeira se apresentavam a frente da bateria.

<sup>42</sup> Entre as escolas há diferentes interpretações do que é considerado um setor. Determinadas escolas consideram que a comissão de frente integra o primeiro setor, outras consideram que o primeiro setor só começa a partir do carro abre alas, e há ainda escolas que nem apresentam em sua sinopse, a divisão por setores. O livro Abre alas contém informações sobre os enredos, sobre as alas e sobre tudo que é apresentado no desfile. É publicado anualmente pela LIESA em dois volumes; um para cada dia de desfile. O livros das escolas que desfilaram no domingo em 2019 estão disponíveis em: <http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/ABREALAS/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202019.pdf>. Acesso em 20/7/19.

<sup>43</sup> Comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira e bateria são elementos que param para se exibir para os julgadores. Embora no Manual haja uma observação para não deva se levar em consideração se a bateria não parar em frente ao módulo, a grande maioria ali executa as bossas - pois é muito mais fácil executá-las com a bateria parada do que com ela andando - demorando cerca de dois minutos.

detalhadamente em outro parágrafo. Estes são os principais elementos que devem estar presentes num desfile de escola de samba:

- A comissão de frente
- O carro abre-alas\*
- O mestre-sala e porta-bandeira
- Os carros alegóricos\* (o abre-alas é um carro alegórico)
- Os elementos cenográficos (adereços e tripés)
- Os destaques
- A ala das baianas
- A ala dos passistas
- As alas de comunidade
- A ala dos compositores.
- A ala da velha guarda
- A ala da bateria
- O carro de som e os cantores, violões, cavaquinhos (harmonia)<sup>44</sup>

*A comissão de frente.* É um dos elementos julgados pelo quesito Comissão de Frente. Composta por um grupo de cerca de quinze pessoas que introduz o enredo de maneira impactante, é até certo ponto independente dos outros elementos artísticos da escola. Tal independência se traduz pela presença de uma coreografia e de uma dramatização cênica. Provém das grandes sociedades e ranchos, onde sua função era de proteger e apresentar a escola. Segundo Araújo, "A comissão de frente são os sambistas que desfilam uniformemente trajados, ou fantasiados, em grupo, saudando os assistentes em nome da diretoria, dos componentes, e pedindo passagem para a agremiação" (2003, p. 238). Porém de acordo com Vargas, "As grandes transformações das comissões de frente vieram depois que as escolas

---

<sup>44</sup> Do ponto de vista do quesito, *harmonia* inclui o canto dos componentes.

contrataram artistas plásticos e coreógrafos” (2017, p.543). Capitão Guimarães deixa transparecer que a forma descrita por Araújo era um tanto anacrônica e padronizada: “Os sambistas ficavam levantando os chapéus cumprimentando a plateia, cada um para um lado, aleatoriamente. Isso não condiz com o espetáculo moderno que é o desfile” (Comunicação pessoal em 11/2/18). De fato, a impressão que se tem ao assistir a um desfile contemporâneo, é que a comissão é um show independente que apresenta o enredo e não a escola.

No *Manual do Julgador* de 2019 destaca-se entre outros itens, que o julgador deve observar na performance da Comissão de frente:

A concepção da comissão de frente e a sua capacidade de impactar positivamente o público, no momento da apresentação da Escola (p.51)

Esta singularidade chama atenção no critério de avaliação da comissão de frente, pois ao se recomendar observar a “capacidade de impactar positivamente o público” (ibid.), isto contrasta com a recomendação da LIESA para que não se leve em consideração a reação do público espectador diante do desfile dessa ou daquela Escola de Samba. (p.12) Essa “exceção”, deduzo que seja ligada a aspectos de espetacularização.

O carro abre alas. É julgado dentro do quesito Alegorias e Adereços. Também se trata de estrutura proveniente dos ranchos carnavalescos. É sucedido de outros carros alegóricos entremeados por diferentes alas coreografadas ou não. Os carros, que chegam a nove metros de altura, vêm repletos de esculturas formadas por diversos materiais e que representam o enredo. Antigamente traziam o nome da escola; atualmente, além das cores, a Portela é a única que traz uma escultura a imitar a forma e o som de uma águia no abre alas, pois este é uma das marcas da escola.

O mestre-sala e porta-bandeira. É julgado pelo quesito Mestre-sala e Porta-bandeira. De acordo com Paulo Dias (2017), a coreografia destes elementos pode ter sido influenciada pela contradança francesa trazida pela família real no início do século XIX. Segundo ele, o bailado se dá como uma representação da rivalidade existente entre as primeiras agremiações carnavalescas do século XX, e que foi “institucionalizada” na forma de desfiles competitivos entre Escolas de Samba” (p.62). Esse elemento aparece nos ranchos sob a forma de baliza a porta estandarte, onde

“o baliza tinha a função de proteger e defender a porta-estandarte de um possível roubo de sua bandeira, o símbolo maior da agremiação, por integrantes de escolas concorrentes” (Brígida, 2010, p.2). De fato, até hoje no Manual do Julgador essa informação aparece, porém ressaltando que o mestre além de proteger o pavilhão, corteja a porta-bandeira. Chama atenção o caráter altamente simbólico deste elemento - o fato de o Manual dedicar uma explicação sobre o significado desta dança - o que não acontece com os outros quesitos julgados. A maioria das escolas do grupo especial apresenta dois ou até três casais de mestre-sala e porta-bandeira.

Os carros alegóricos. São julgados pelo quesito Alegorias e Adereços. Trata-se de estruturas metálicas montadas sobre um chassi de caminhão, sobre a qual também há elementos de “marcenaria, esculturas, pintura adereçaria e as instalações tecnológicas de efeitos de luz e movimentos” (Ferreira, 2017, p.143). Segundo Rosa (2013) os carros alegóricos pontuam o enredo cuja função objetiva é a comunicação visual. Num nível mais profundo alegorias “são representações artísticas que, como qualquer outro objeto artístico, emitem mensagens visuais, cabendo-lhes “contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar” (Dondis, 1997 p.131 apud Rosa, 2013, p.154).

Seu julgamento é dividido em duas perspectivas: “concepção” e “realização”. Isto é, os carros devem representar “partes do conteúdo do enredo” (*Manual do Julgador*, 2019, p.48) e a criatividade “deve possuir significado dentro do enredo”(Ibid.). É interessante notar que ao se contrapor representação e significado à sua concepção, o critério de julgamento expressa uma preocupação de uma subjetividade objetiva nos termos de Frith.

Os destaques. Quando expostas sobre os carros alegóricos, são julgadas dentro do quesito Alegoria. Quando não estão nos carros alegóricos, são julgados pelo quesito Fantasia. São pessoas que usam uma fantasia mais elaborada do que a dos outros componentes; podem ser artistas que visam atrair a atenção da imprensa para a escola. Segundo Araújo (2003),

Os destaques — masculinos ou femininos — são figuras que se apresentam nas escolas de samba e outras agremiações, desfilando isoladamente, no chão ou em carros alegóricos, ostentando ricas e bonitas fantasias. Eles representam personagens dos enredos e não medem esforços nos gastos, usando em suas vestimentas até material

importado. (p. 325)

A ala das baianas. Não são julgadas, mas suas fantasias são observadas dentro do quesito Fantasias e seu entusiasmo pode ser avaliado pelo quesito Evolução. Nas escolas do Grupo Especial tem que haver pelo menos setenta baianas. Estas são uma referência às mães de santo e que eram comuns na região da Pequena África. Trata-se de uma tradição instituída desde o princípio que, ao lado da bateria, faz parte dos elementos rituais originais que se mantiveram intactos por todo o tempo. Segundo Soares (1985), até hoje nestas partes da escola só entram as pessoas mais íntimas da comunidade da escola de samba. “A ala das baianas é uma homenagem às mães-de-santo que sempre foram lideranças destacadas e parte integrante do mundo do samba” (p.99 in FERNANDES, 2001, p. 56). Segundo Fernandes:

Soares observou que Ismael Silva não só sugeriu como exigiu que houvesse uma ala de baianas no Deixa Falar, antecipando-se ao que veio a ser uma obrigatoriedade depois de 1933. Um detalhe curioso é que, dada a resistência de muitas famílias, que limitavam a participação das mulheres no Carnaval, nos primeiros tempos as alas das baianas eram formadas por homens e não por mulheres de certa idade, como mais tarde se tornou a regra (1985, in FERNANDES, 2001, P.56).

A ala dos passistas. Não é julgada, mas integra o quesito “Evolução”. A dança pode ser coreografada, ou pode ser o “samba no pé”, que é a habilidade do passista para executar seu repertório de passos da dança que acompanha o gênero musical samba.

O carro de som, com o cantor principal, e os outros cantores de apoio, acrescidos dos cavaquinhos e dos violões<sup>45</sup>. É julgado pelo quesito Harmonia, juntamente com o canto das diversas alas.

A velha guarda. Não é julgada. É formada por sambistas idosos que não ocupam mais cargos nas escolas de samba, e tudo leva a crer que a antiga função da comissão de frente de representar a escola passou à velha guarda. As pesquisadoras

---

<sup>45</sup> Normalmente são dois cavaquinhos, um deles com afinação de bandolim, um violão de seis e outro de sete cordas.



Maria Livia de Sá Roriz Aguiar e Regina Glória Nunes Andrade apontam para o deslocamento espacial e simbólico da velha guarda: “Engolida pelo gigantismo das escolas de samba e pela espetacularização dos desfiles, a Velha Guarda agora vem habitualmente no último carro ou no chão fechando o desfile.” (2013, p.3)

Os componentes. Sua animação, canto e fantasias são julgados nos quesitos Evolução, Harmonia e Fantasias, respectivamente. Estes são agrupados em alas que podem ser “alas comerciais”, quando seus membros compram a fantasia, e normalmente não tem uma coreografia preparada; ou em “alas da comunidade”, cujos componentes são assíduos aos ensaios, podendo apresentar uma coreografia. Estes são avaliados pelo quesito evolução, no que se refere a espontaneidade, a criatividade, a empolgação e a vibração dos desfilantes; e também pelo quesito harmonia, no que se refere ao canto, ou seja, valoriza-se que todos os componentes estejam cantando a plenos pulmões.

A bateria: Grupo de percussão que acompanha o samba-enredo e a dança. É formado por cerca de duzentos e cinquenta percussionistas, os ritmistas, distribuídos em cerca de dez tipos de instrumentos. No Grupo Especial é necessário apresentar-se com no mínimo duzentos ritmistas e é proibido o uso de instrumentos de sopro, prática que veio no início do século XX para marcar as diferenças entre rancho e escola de samba.

Percebemos então que, eventualmente, setores, alas e quesitos podem se sobrepor enquanto submetidos ao julgamento. Há quesitos que julgam mais de uma ala e sua abrangência não se restringe a avaliar estruturas físicas. Há ainda o quesito enredo que não tem nenhuma ala correspondente, mas está presente em todas elas como elemento que confere unidade temática ao desfile.

Em um breve esquema: As alas ou elementos artísticos descritos acima podem enquadrados em seus respectivos quesitos para fins de julgamento. Atualmente os nove quesitos são: Comissão de frente, Mestre-sala e Porta-bandeira, Alegorias e Adereços, Fantasias, Enredo, Samba-enredo, Harmonia, Evolução e Bateria.

É possível também classificar os quesitos de julgamento sob duas

perspectivas principais<sup>46</sup>: os visuais e os de performance, ou de “chão”, ou ainda, de samba, como se refere Cavalcanti (1994).

São julgados nos quesitos visuais: Enredo, Comissão de Frente, Alegorias e Adereços e Fantasias. Nos quesitos de performance, ou de “chão”, são julgados o Mestre-sala e Porta-bandeira, o Samba-Enredo, a Evolução, a Harmonia, e a bateria. Os quesitos Evolução e Harmonia abarcam várias alas relativas à performance. Segundo o *Manual do Julgador*, *Harmonia* se refere ao “entrosamento entre o ritmo e o canto” (p.42), *Evolução* “é a progressão da dança de acordo com o ritmo do samba da bateria”.

Diz-se que uma escola é “boa de chão” quando ela flui bem, cantando e dançando, empolgando a plateia e fazendo com que ela participe da performance, borrando as fronteiras entre performance de apresentação e performance de participação, ou seja, a distinção entre público e desfilantes não fica muito clara. Quando uma escola evoluiu bem, ela não deixa buracos visuais nos setecentos metros de pista, que deve estar tomada pela escola de ponta a ponta, entretanto, este quesito depende também de uma boa harmonia para poder empolgar os componentes, juntamente com a bateria.

A relação entre os dois quesitos acima é importante pois indica uma integração entre eles, em termos de performance, que não é prevista na avaliação. É o que chama de “evoluir vem” ou como relata Cavalcanti (2010):

“Passar bem”, o ideal almejado de toda escola, embora corresponda tecnicamente ao quesito visual da “evolução”, resulta da sinestesia entre visão e audição ao longo do desfile. Qualquer inadequação entre percussão e canto coral, ou dificuldade experimentada no canto, afetará não apenas a “harmonia”, mas também a evolução. Uma escola que “passa bem” é, afinal, aquela que motiva os espectadores a tornarem-se também brincantes, a cantarem e a dançarem durante toda a *performance*. A boa passagem é uma passagem cheia. E então ela terá sido. (2002, p.52)

Barros (2016) define a conexão entre esses quesitos de “chão”, como uma definição de uma performance integrada:

No eixo do samba, ao participar do desfile, o componente “evolui”, “sambando” (dançar) e “cantando o samba.” Ou seja, na narrativa do “samba”, cantar e dançar é uma coisa só: “é sambar”. Esses dois elementos não podem então estar descolados. Dançar (evoluir) e

---

<sup>46</sup> Os cursos para julgadores ministrados pelo presidente da LIESA, são divididos em dois dias. Num dia discute-se os quesitos visuais e noutro dia discute-se os quesitos musicais.

cantar o samba compõe um mesmo eixo temporal. Tal conexão é inquebrável. É gerada, expressa e mantida pelo tempo do andamento do samba” (p.295).

Entretanto o sistema propõe uma avaliação dissociada entre os quesitos, o que indica uma busca por objetividade e tecnicismo na avaliação. Ou seja, o sistema de julgamento insiste para que cada julgador interprete a performance de maneira descontextualizada do todo:

Dessa forma, o julgamento deve refletir uma análise técnica com base nas questões inerentes a cada quesito, levando-se em conta, única e exclusivamente, o real desempenho e a qualidade do que for apresentado por cada Escola de Samba, no momento do desfile e, enfatizamos, em cada quesito. É fundamental que cada Julgador atenha-se apenas ao Quesito para o qual foi incumbido de analisar (*Manual do Julgador*, 2017, p.12).

Apesar da insistência em se realizar um julgamento isolando-se cada quesito, é possível perceber que existe um reconhecimento sobre a importância da bateria como elemento motivador que conecta as alas nas dimensões do tempo e no espaço. Em 2014, a justificativa da jurada Paula Novaes, do quesito evolução, sobre o desempenho da G.R.E.S, Vila Isabel afirmava que: “A escola foi coesa e fluente, sem erros significativos, mas fez um desfile morno, que não contagiou. Nem a passagem da bateria conseguiu levantar o ânimo”.<sup>47</sup>

Ou ainda esta outra justificativa da mesma jurada referente a Império da Tijuca também em 2014:

A agremiação apresentou um desfile irregular nesse quesito. Ocorreram alas emboladas no setor 2 (alas 2 e 3) e outras que apresentaram pequenos claros (7; 8; 12 e 25).

Algumas mal evoluíram (5,12 e 23). As alas 18, 19, 20 e 21) passaram praticamente correndo. A ala 17, das baianas também não evoluiu o quanto poderia e se esperava (ao meu ver pelo excesso de informações na fantasia). A passagem da bateria deu certo vigor e ânimo, mas que não foram mantidas pela escola, que terminou apressada. (Ibid.)

Tais exemplos de justificativas foram colocados por Lino Amorim (2014), visando ressaltar que há pouca relevância da bateria na performance do quesito

---

<sup>47</sup> Disponível em:

<[http://liesa.globo.com/material/outros\\_carnavais/carnaval14/2014\\_PDFs\\_Justificativas/7%20EVOLUCAO/Pala%20Novaes.pdf](http://liesa.globo.com/material/outros_carnavais/carnaval14/2014_PDFs_Justificativas/7%20EVOLUCAO/Pala%20Novaes.pdf)>. Acesso em 25/7/17.

evolução, afinal ela não foi capaz de animar as alas. Além, disso o autor reforça que foram identificadas apenas estas menções a bateria na avaliação de outros quesitos.

Embora a justificativa cite que a bateria não tenha sido capaz de animar, a simples menção à sua função atesta a sua importância como elemento de ligação entre os quesitos de chão. Ao ter uma visão mais holística do desfile, foi possível à julgadora relativizar um olhar etnocêntrico por meio de referências concordantes com o universo das escolas de samba, tal como colocado por Barros.

Os elementos acima correspondem ao chamado “setor carnavalesco” ou “prático” (Araújo, 2002, p.237) da escola, mas há também o setor administrativo, pois esta é uma associação de utilidade pública e regida por um estatuto, um conselho deliberativo, além de três figuras que compõem o comando de uma escola: o presidente, que nem sempre entende de samba, mas tem uma grande liderança política e consegue os recursos financeiros; o carnavalesco, que é o responsável “plástico” pelo projeto inspirado no enredo, nem sempre de sua autoria; e o gestor, o coordenador do carnaval, podendo ser constituída por uma comissão, que faz ligação entre o carnavalesco e o presidente. O carnavalesco é responsável pela parte artística e o diretor de carnaval pela sua execução, ou por mostrar que uma ideia é inviável.

A competição carnavalesca é um evento grandioso e gera outras formas de competitividade formal e informal. Logo que acaba um desfile de carnaval põem-se em prática os planos para o enredo do ano seguinte. Por meio de um concurso interno, ou por encomenda escolhe-se o samba-enredo que representará a escola no desfile. O concurso atualmente é aberto a qualquer compositor, ou seja, é democrático, não sendo considerado uma postura ética a inscrição de mais de uma música de um mesmo compositor em duas escolas do mesmo grupo num mesmo ano. Por um lado, o concurso é visto como algo positivo, pois gera receita para a escola, já que é preciso pagar para se concorrer e, além disso, gera eventos pagos. Por outro lado, como disse Guilherme Salgueiro:

“A competição pode ser vista como algo que corrói a identidade da escola. Antigamente as alas de compositores eram fechadas, isto é, só participava quem era membro daquela escola, e você tinha que compor um samba exaltação, que é um samba em homenagem à escola, para entrar; hoje é o dinheiro que fala mais alto” (Comunicação pessoal em 27/7/18).

Salgueiro também relata, como um fenômeno da atualidade, que entre as baterias existe a competição informal para ver quem elabora o arranjo mais complexo.

“É uma competição entre baterias, pra ver quem faz a bossa mais complicada, é muita vaidade” (Ibid.).

### 3.4 Sistema classificatório — os grupos

Existem há alguns anos no Rio de Janeiro cerca de seis grupos de escolas de samba totalizando cerca de noventa agremiações, porém tais números podem sofrer variações ao longo do tempo. O número de componentes, de carros alegóricos, assim como a estrutura das escolas diminui à medida que estas pertençam a grupos classificatórios situados mais abaixo no *ranking* das escolas. Há três grandes grupos: o Grupo Especial, que seria equivalente a uma primeira divisão em se tratando de times de futebol; o Grupo de Acesso, como segunda divisão; e as escolas dos o Grupo de Acesso B, C, D, e E, como terceira divisão. O Grupo Especial integra a LIESA, o Grupo de Acesso, constitui a LIERJ (Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), e os demais grupos, que eram agregados pela LIESB (Liga Independente das Escolas de Samba do Brasil). Em 2020 houve uma dissidência nesta liga e fundou-se a associação LIVRES, cuja sigla não se trata de uma abreviação, e que dividirá com a LIESB a produção artística dos desfiles da terceira divisão. Ambas as escolas do Grupo de Acesso e do Grupo Especial desfilam no sambódromo, aquelas sexta-feira e sábado antes do carnaval, e estas no domingo e segunda-feira de carnaval. Ambos os grupos comportam em média, doze escolas, dependendo da decisão, geralmente de cunho político, em relação ao número de escolas que serão rebaixadas e promovidas. As escolas dos Grupos da LIESB e LIVRE desfilam na Estrada Intendente Magalhães no bairro de Campinho, zona norte da cidade.

Estes grupos são conectados hierarquicamente entre si e a composição destes varia a cada ano de acordo com a classificação obtida no concurso. Em 2016 no Grupo Especial desfilaram doze escolas, sendo que a Estácio foi rebaixada ao Grupo de Acesso e a Tuiuti ascendeu ao Grupo Espacial a desfilar no ano seguinte. Em 2017, doze escolas desfilaram; nenhuma escola foi rebaixada neste ano, devido a acidentes com carros alegóricos, e a Império Serrano ascendeu ao Grupo Especial. Em 2018, como não houve rebaixamento no ano anterior, treze escolas desfilaram, porém novamente não houve rebaixamento, tendo a Viradouro ascendido para desfilar

no Grupo Especial em 2019<sup>48</sup>. Desse modo, neste ano foram quatorze escolas a desfilar neste grupo. Novamente houve uma tentativa de não rebaixamento, e após uma tensa negociação que envolveu o Ministério Público, duas escolas foram rebaixadas ao Grupo de Acesso: a Imperatriz e a Império Serrano. Para 2020 desfilarão no Grupo Especial, treze escolas e serão rebaixadas ao Acesso, treze escolas. Por sua vez, neste grupo desfilarão quatorze escolas.

Durante vários anos a configuração classificava os grupos de escolas em ordem decrescente (Grupos de Acesso B, C, D e E). Em 2020, a configuração e o número de escolas será o seguinte:

- Grupo Especial da Intendente da LIESB - antigos Grupos de Acesso B e C. Desfilarão vinte escolas.
- LIVRES - antigo Grupo de Acesso B. Desfilarão onze escolas.
- Grupo de Acesso da Intendente da LIESB - antigo Grupo de Acesso D. Desfilarão doze escolas.
- Grupo de Avaliação da Intendente da LIESB - antigo Grupo de Acesso E. Desfilarão vinte escolas.

Apesar de o sistema julgamento ser planejado para permitir a ascensão ao de qualquer escola por mérito, de modo imparcial e legítimo ao Grupo Especial, na prática, existem questões políticas e econômicas que dificultam a progressão regular das escolas. Guilherme Salgueiro relata que nos grupos básicos existem pessoas que presidem mais de uma escola concomitantemente o que coloca a legitimidade do julgamento em questão. Cavalcanti, que foi julgadora em 1988, concorda, porém, tem uma visão mais cautelosa: “Se todas as demais regras forem respeitadas, as escolas de samba encontram-se em tese de igualdade de condições para seu julgamento” (1994, p.43).

Competições também são uma forma democrática de oferecer oportunidade para todos numa sociedade hierárquica e desigual. Quem levanta esta análise é o antropólogo Roberto da Matta em seu livro, *Carnaval, malandros e heróis*:

---

<sup>48</sup> Ver matéria em imprensa especializada em escolas de samba. Disponível em: <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/plenaria-liesa-rebaixamento-imperio-serrano-grande-rio/> Acesso em 21/7/19.

Ninguém deveria subir por meio de testes, que colocam a performance acima de outro critério de grande importância (nascimento, cor). Mas no carnaval tudo acontece através da competição, então muito do idioma da sociedade é transformado. A partir de linguagem hierárquica e estilo, passa-se a código competitivo e igualitário, já que competições abertas fornecem oportunidade para todos. (1991, p.112 apud Dudley, 2003, p.22)

Não me proponho no momento a fazer um estudo que tenha por objetivo comprovar se o sistema de julgamento dos desfiles é justo ou não. Porém ressalto que a voz de um corpo de julgadores *outsiders* pode ser fundamental neste processo de busca de neutralidade. Apesar disso, os julgadores são frequentemente acusados de “julgar pela bandeira”, isto é, estes se deixariam influenciar pela fama alcançada por determinada escola. O argumento é que a maioria das escolas que ascendem ao Grupo Especial, é logo rebaixada ao Grupo de Acesso. Em 2018, entretanto a Tuiuti, que ascendeu em 2017 a partir do Grupo de Acesso, alcançou o vice campeonato. O fato gerou polêmica envolvendo o viés ideológico dos julgadores que teriam se deixado levar pelo enredo claramente crítico a política do governo Temer.

### 3.5 Os julgadores

A escolha dos julgadores é um dos itens do contrato social entre as partes envolvidas na produção cultural da competição, e o critério de escolha deles reflete o esforço das escolas na busca por uma legitimidade no julgamento e por uma concordância estética entre as partes: a LIESA, o mestre, as escolas e o julgador.

O julgamento tenta ao máximo, ser imparcial e objetivo, propagando uma ideia de isenção e distanciamento crítico, por isso procura evitar que os julgadores se deixem influenciar pela reação do público<sup>49</sup>. Ou seja, a participação e a manifestação deste são excluídas do julgamento, também como fator de imparcialidade. Pelo mesmo motivo, um julgador não pode pertencer ao universo das escolas de samba, ou seja, para que não haja suspeitas de conflitos de interesses ou favorecimentos, ao mesmo tempo que integra uma estratégia de legitimação do julgamento. Tal procedimento gera críticas dos aficionados por escola de samba, que frequentemente

---

<sup>49</sup> Exceto no quesito Comissão de frente onde o Manual recomenda num dos critérios de julgamento que se considere: “A concepção da comissão de frente e a sua capacidade de impactar positivamente o público, no momento da apresentação da Escola.” (2017, p. 46)

atribuem à exclusão dos verdadeiros sambistas, os erros e julgamentos mal feitos, na visão daqueles, e que todos os anos se repetem. Num sentido ideológico, como coloca Samuel Araújo, “a presença de julgadores externos legitima uma visão de uma hierarquia social estagnada.” (1992, p. 116) Como já dito na introdução desse trabalho, em outro momento histórico, na época do surgimento das escolas de samba, essa visão ou não era tão estagnada ou foi usada como estratégia de inclusão social dos sambistas.

A escolha dos julgadores é feita pelo presidente da LIESA, que convida profissionais de carreiras afins aos respectivos quesitos. No corpo de julgadores dos quesitos musicais procura-se mesclar profissionais do ramo artístico, erudito ou popular, com pesquisadores acadêmicos, havendo uma tendência a aumentar a participação deste último segmento. Ao ser perguntado sobre o critério de escolha dos julgadores, e o porquê da procura pela área erudita o presidente respondeu: “Vocês tem o talento necessário e estudaram, o nosso desafio é encontrar pessoas de fora que possam contribuir para a grandeza do desfile, analisamos o currículo e verificamos se o julgador possui alguma conexão com escolas de samba” (Comunicação pessoal, 20/12/2017).

Para cada quesito há quatro julgadores que ficam em cabines, juntamente com outros julgadores de outros quesitos, ou seja, não há comunicação entre os julgadores de um mesmo quesito, durante o desfile. Há uma preocupação da LIESA com o sigilo e lisura do julgamento, por isso os julgadores não podem deixar a cabine nem falar ao celular, e quando vão ao banheiro são acompanhados de um segurança.

Cerca de três semanas antes do carnaval há o curso obrigatório para julgadores onde o presidente dá uma palestra com a presença dos presidentes e diretorias das escolas. Além do *Manual do Julgador*, os julgadores recebem uma espécie de ficha técnica sobre cada escola, além do roteiro do desfile e as letras dos sambas enredo. No curso, o presidente explica os critérios de todos os quesitos discorrendo sobre as principais questões do julgamento e condutas éticas, tais como se abster de julgar pelo “nome da escola”, evitar se influenciar pela opinião da imprensa ou mesmo de amigos, e ainda, evitar frequentar escolas de samba, remetendo a situações que possam denegrir a imagem de um julgamento imparcial e assim garantir a sua legitimidade. Mas o curso também é uma oportunidade para os julgadores exporem as dificuldades encontradas na avaliação e sugerirem modificações no sistema de julgamento, dialogando também com os presidentes das



escolas. Todos os anos o presidente reforça em seu discurso a importância da atuação dos julgadores a valorizar o desfile das escolas de samba tal como uma obra de arte, pedindo por um julgamento justo, e que seja nem muito rígido nem muito benevolente.

Após o desfile que termina ao amanhecer da terça-feira, as notas são conferidas e divulgadas na apuração que ocorre na quarta-feira, o que gera muitas críticas aos julgadores, pois são eles que decidem o carnaval. Cerca de um mês após o carnaval, quando a “poeira estiver abaixada”, as justificativas das notas são publicadas e é realizada uma plenária em que se avalia o desempenho dos julgadores, que podem ter um ou mais membros vetados para o próximo ano.

### **3.6 As notas**

O sistema atual de atribuição de notas é decimal, sendo a nota mínima o nove e a máxima o dez. Esse sistema nem sempre foi assim e as mudanças ocorridas refletem a evolução dos desfiles e o acirramento da competição. Gradualmente a amplitude das notas, que era entre zero a dez na década de 1970, foi diminuindo.

Em 2002, há uma redução na amplitude das notas, que desde 1989 variava entre cinco e dez e eram fraccionadas a cada meio ponto, passando a ser entre sete e dez, fracionadas em décimos. Em 2010, as notas passaram a ficar entre oito e dez pontos. Essa redução foi se dando ao longo dos manuais até que, em 2012, limitou-se a ser entre nove e dez pontos. Na nossa visão, esta redução para décimos acompanha o acirramento da competição, pois o décimo se relaciona mais com o detalhe do erro; ou seja, tem peso menor do que o meio ponto, que, se descontado, pode ser interpretado como um julgamento rígido.

Existe uma série de regras que refletem a grande competitividade, mas de certa maneira servem para proteger as escolas contra um julgamento “fora da curva.” A pontuação é decrescente, as escolas começam com a nota máxima e vão sendo penalizadas. A LIESA através de seu presidente, recomenda que se valorize o dez, evitando, através da comparação entre a performance das escolas, o excesso de notas máximas a fim de não as banalizar. Esse sistema decrescente de pontuação produz um efeito psicológico de se “puxar” a nota para cima, o que gera uma tendência a homogeneizar as notas. Além disso, a nota mais baixa entre as quatro atribuídas a cada quesito é descartada. Assim, receber três notas dez e apenas um nove vírgula

nove equivale a receber quatro notas dez. Porém, entre os mestres de bateria, receber quatro notas dez é um motivo de orgulho e prestígio para o seu currículo, sendo que a carreira do mestre é como a de técnico de futebol, ele permanece a frente da bateria enquanto estiver tirando boas notas.

Quando ocorre uma penalização, esta deve ser justificada a partir do discernimento de cada julgador, mas que se encaixe nos pontos ou critérios específicos de cada quesito. Quando a nota máxima é dada, não se deve justificar, mas pode-se fazer observações em anexo. Segundo o presidente, as justificativas para notas máximas acabam gerando adjetivos que nada significam para os membros das escolas. Ou seja, nos termos de Frith, não há uma objetivação da subjetividade baseada na qualidade dos objetos (1996, p.4). É possível inferir que prevalece o juízo de agradabilidade do julgador. Um exemplo desse tipo de juízo é a transmissão televisiva dos desfiles, cuja maioria dos comentários é baseada em adjetivos elogiosos repetitivos. Relembrando Frith: “Argumentos de valor não são simples rituais de eu “gosto/você” gosta que rapidamente se tornam tediosos” (Ibid.).

Continuando com Frith:

Os valores de julgamento têm um contexto discursivo. Eles precisam ser colocados em palavras e em qualquer discussão estética frutífera é necessário haver concordância entre o que essas palavras significam, a despeito da excitação causada pela discordância quanto ao emprego das mesmas. (Ibid., p. 22)

O procedimento é aparentemente objetivo, mas o peso atribuído à cada nota é uma questão subjetiva. Ainda que exista uma recomendação da LIESA para que haja coerência entre a quantidade de penalidades e a quantidade de pontos retirados, e sendo o nível musical das baterias do grupo especial muito alto e homogêneo, um “erro básico”, por exemplo, um desalinhamento rítmico (atravessamento), pode gerar a perda de muitos pontos.

### **3.7 Outras partes interessadas: a imprensa e o poder público**

Se é que se pode falar em termos comparativos, a imprensa talvez tenha tido maior importância do que o poder público na divulgação e organização das diversas competições carnavalescas, pois antecipou, em relação ao estado, sua participação nestas manifestações. Em seu livro, *Os cronistas de momo: Imprensa carnavalesca na primeira república* (2006), Eduardo Granja Coutinho revela os

múltiplos papéis da imprensa:

Antecipando o governo Vargas, os jornais realizaram uma espécie de “pré-oficialização” da festa. Assim como aconteceria a partir dos anos 1930, quando o Estado tratou de hegemonizar os movimentos sociais e a cultura das camadas baixas, a imprensa desde o início do século XX se ocupou do Carnaval popular, reconhecendo-o, mas reinterpretando e integrando os seus signos ao sistema de valores da cultura dominante. (p. 63)

O que pode se depreender desta fala de Coutinho, incorporando-a à farta literatura encontrada sobre os antigos carnavais cariocas, é o fato de que a imprensa atuou como mediadora entre as classes populares e a elite, “ora como um promotor de um Carnaval popular e aliado dos grupos carnavalescos, ora como um instrumento de domesticação e “embranquecimento” dos folguedos da plebe, em sintonia com o persistente ideal nacional da elite” (p.23).

Talvez a “origem” desta participação da imprensa esteja na associação entre os chamados clubes carnavalescos, ou grandes sociedades, e a imprensa. Segundo Tinhorão, em meados do século XIX a emergente classe média carioca demarcava seus gostos “reivindicando formas de diversão semelhantes às europeias” (p.130). Queiroz (1992) e Tinhorão (2010) mostram que comerciantes ofereciam prêmios e clubes carnavalescos encomendavam matérias em jornais, pois o carnaval estimulava-lhes os negócios.

Como colocado acima, a imprensa estimulou as escolas, mas também lhes inculcou os valores da classe dominante. Já em 1954, o jornal *O Globo* publica matéria onde critica a qualidade das alegorias, o que pode indicar a expansão das bases sociais das escolas de samba, sintoma que Sergio Cabral analisa como “uma contradição entre a formação cultural de um tipo de público que começava a interessar-se pelas escolas de samba e o trabalho realizado pelos artistas populares na confecção das alegorias.” (1996, p. 169, 170)

Falar sobre o papel da imprensa, principalmente rádio e TV, nas transformações que foram ocorrendo ao longo do tempo na preparação da performance das escolas, requereria um aprofundamento específico que excede os limites deste capítulo, pois ambos tiveram atribuição fundamental na divulgação dos desfiles, bem como dos sambas enredo como produto comercial. O caso acima relatado, via fonte primária, é importante porque com frequência o que se comenta é que a procura por profissionais como cenógrafos, coreógrafos, bailarinos e artistas plásticos, partiu das próprias escolas de samba e não como uma demanda da

imprensa. A pressão da imprensa por uma produção artística estetizada do desfile se mescla com a demanda por uma espetacularização do desfile. O próprio presidente da LIESA durante a década de 1990, “capitão” Guimarães, declarou em comunicação pessoal que o desfile é um “espetáculo e quem quiser ver carnaval verdadeiro tem que ir para Intendente Magalhães” (curso para julgadores da LIESA em 22/01/2018), referindo-se aos grupos classificatórios mais baixos.

A influência da TV não se resume à produção artística, mas também à parte executiva, já que as escolas recebem direitos de transmissão. O tempo e horário de duração dos desfiles variam conforme pressões e acordos com a emissora detentora dos direitos de transmissão, a rede Globo. Até no comportamento das torcidas organizadas a TV tem grande influência. Com o argumento de que as faixas das torcidas estavam sujando a imagem da transmissão, em 2012 foi proibido que aquelas fossem estendidas nas arquibancadas. A diminuição da duração do desfile certamente está ligada a questões de audiência, e seus impactos na produção cultural do desfile requerem maior investigação etnográfica. Há muito o que pesquisar se considerarmos também a mídia eletrônica, incluindo o rádio que dispõe de programas e sites especializados onde há participação e debates com membros das diretorias das escolas de samba.

Quanto ao poder público, este esteve desde a década de 1930 associado à imprensa, e no tocante ao samba, esta associação foi explícita em relação ao projeto nacionalista do governo Vargas. Para construir uma representação do samba através do estímulo a uma temática ufanista foi necessário desconstruir a imagem da malandragem que era associada ao samba através de temáticas edificantes, tal como mostram Sandroni (1997) e Fenerick (2002). Ao invés de fazer uma apologia à boemia e ao ócio, a poesia das músicas deveria enaltecer o trabalho, a fim de promover uma aceitação social do samba, bem como assumir, nos sambas enredo, um “caráter pedagógico” (p. 116) no tocante ao projeto de políticas públicas nacionalistas.

Segundo Hiram Araújo e Monique Augras, a participação do poder público no planejamento e subvenção do desfile desde 1933 fez com que a função organizadora da imprensa e do comércio se tornasse cada vez menor, e para interagir com estes meios sociais as escolas criaram as suas associações ou uniões, já a partir de 1934. De acordo com Cavalcanti (1994), em 1972, com a criação da RIOTUR, órgão ligado à Secretaria de Turismo, as escolas passaram a assinar um contrato de prestação de serviço, e a subvenção oficial foi transformada em “investimento no

turismo interno e externo não se tratando de “assistencialismo cultural.” (Chinelli e Machado da Silva, 1992, p. 216) A produção cultural do desfile passou então de “artesanal para manufaturada”, de “festa para show” (p.210), e em alguns aspectos, de lazer para trabalho. Com a construção do sambódromo em 1983, vislumbrou-se o potencial econômico dos desfiles, e as principais escolas percebendo este potencial resolveram fundar a LIESA, passo definitivo para privatização e profissionalização do desfile. A instalação do sambódromo marca também o apogeu das relações entre as escolas de samba e os bicheiros, também conhecida como contravenção, e que através delas estes teriam mais desenvoltura para lidar com o poder público.

O poder privado, majoritariamente representado pela contravenção, o jogo do bicho, através da figura do “banqueiro do bicho”, que muitas vezes é o próprio presidente da escola de samba, integra mais uma parte envolvida no contrato social implicada nos desfiles das escolas de samba. Sua associação com as escolas vem de longa data, mas essa relação se estreitou durante a década de 1970. Consiste basicamente num esquema de lavagem de dinheiro que permite justificar investimento nas escolas e ao mesmo tempo visa garantir prestígio do banqueiro frente a comunidade e ao poder público.

Naturalmente, os efeitos dessas mudanças estruturais no modo de produção da performance foram inexoráveis. Como coloca Alberto Ikeda em artigo publicado no *Jornal da Tarde*: “Substitui-se assim o “tempo informal” original do samba, ligado ao lazer descontraído dos fins de semana e das noites após o trabalho, pelo “tempo formal”, otimizado, tenso, do cotidiano produtivo.” (1992)

Uma questão já levantada aqui se refere a participação, já de longa data, de agentes externos (outsiders), tais como coreógrafos e cenógrafos na preparação da performance das escolas nos desfiles, que fez parte da revolução estética nas escolas de samba no início dos anos 1960. (Cordeiro, 2017, p. 243) Tais agentes acabaram se incorporando à estrutura formal das escolas de samba, principalmente na figura do carnavalesco e que depois se desdobrou na figura do diretor de carnaval. Na bateria não se observa explicitamente uma demanda da imprensa, ou uma requisição da direção artística das escolas de samba, por um agente externo equivalente a demanda por um coreógrafo ou cenógrafo. A hipótese que se levanta, e que se gostaria de aprofundar etnograficamente, diz respeito ao quesito bateria como parte de uma tradição eminentemente produzida pelos seus próprios agentes em seu próprio meio social, embora esta tradição esteja aberta a influências musicais

diversas, e até mesmo de jornalistas especializados em bateria, que normalmente são ritmistas de escolas de samba.

Tentou se fazer aqui um apanhado dos principais agentes envolvidos, bem como seus interesses relacionados aos desfiles das escolas. A instituição escola de samba ainda é uma associação majoritariamente frequentada por um grupo desfavorecido socialmente, porém há uma diversidade de agentes de diferentes classes, cujos objetivos e interesses na performance também variam conforme o período histórico associado. Como coloca Cordeiro:

As escolas de samba desenvolveram um campo social relativamente autônomo, definindo suas próprias hierarquias, mecanismos de consagração e distinção interna. Delimitando em seu interior os “autênticos” representantes do samba, delimitaram os temas legítimos, os atores aptos a falar em seu nome, compor suas músicas e criar suas alegorias. Mitos de origem<sup>50</sup>, identidades nacionais, origens de classe e marcadores da diferença são também constantemente acionados e atualizados ao longo do tempo numa dinâmica própria.” (p.242)

Além do já comentado período do nacionalismo de Vargas, que estimulou os desfiles mas cobrou um preço ideológico e formal, as escolas se adaptaram às demandas das racionalizações da cultura de massa e do advento da TV. Independentemente das forças sociais que atuam sobre as concepções acerca dos desfiles, as escolas sempre se submeteram às pressões do julgamento formalizado, através do envolvimento direto entre os agentes, que inclui um contrato social, ou indireto, via demandas específicas que acabam por alterar tal contrato. Segundo essa possível perspectiva, os agentes que integram a estrutura do julgamento estão numa relação dialógica entre si.

O contrato social entre as partes diretamente envolvidas é negociado sob uma espécie de tensão sociológica e dialógica, em diferentes aspectos, entre eles a formatação do espetáculo e de seu sistema de julgamento; o discurso do julgador como sujeito social; recepção deste discurso por parte de membros da escola e da comunidade; e a relação do discurso do julgador com as transformações estéticas das

---

<sup>50</sup> Cabral (1996) relata que no primeiro concurso entre as escolas, em 1935, ficou decidido que não se poderiam apresentar instrumentos de sopro, o que de acordo com Fenerick, “diferenciaria o samba de morro do samba da cidade” (2002, p.119). Em 1936, algumas escolas apresentaram carros alegóricos, comissões a cavalo, instrumentos de sopro e foram criticadas pelo jornal *A Gazeta de Notícias* pois estariam desrespeitando a tradição, ou seja, uma tradição recém inventada.

práticas de bateria. São variáveis que geram consequências e reações estas requerem maior aprofundamento etnográfico. Este contrato não resolve todas as questões, ele é uma tentativa de convergência entre segmentos que estão em campos e possivelmente classes sociais separadas.

Uma próxima etapa dessa proposta de pesquisa é investigar como o julgamento da competição dialoga com os agentes envolvidos no contrato social que envolve o desfile. São vários os agentes envolvidos, cujos objetivos, não são necessariamente incompatíveis, e por vezes difíceis de convergir, podendo variar conforme os diversos modos de participação na performance.

## 4 A VOZ DA BATERIA

“Posso ouvir o som da bateria, o remédio pra curar a minha dor”.

(Samba-enredo: Imperatriz adverte: “Sambar fez bem à saúde”, GRES Imperatriz Leopoldinense, 2011)

A bateria é o grupo de instrumentos de percussão que acompanha o samba tocado e cantado pela chamada “harmonia” da escola, juntamente com a dança executada pelos passistas. Harmonia é um termo já usado dos ranchos carnavalescos em fins do século XIX, e que no contexto das escolas se refere aos componentes, os cantores, outrora chamados de “puxadores de samba”, e os instrumentos de cordas que são os violões de seis<sup>51</sup> e sete cordas, o cavaquinho, juntamente com a dança das escolas de samba. Nas escolas do grupo especial do Rio de Janeiro a bateria é formada por cerca de duzentos e cinquenta a trezentos percussionistas, os ritmistas, distribuídos em cerca de dez tipos de instrumentos, e são comandados e dirigidos musicalmente pelo mestre de bateria, existindo também uma média de oito a dez auxiliares, os diretores, que muitas vezes são mestres de outras baterias em escolas de outros grupos classificatórios.

Não nos debruçamos a fundo sobre a origem da palavra bateria, que em português se refere tanto aos grupos de instrumentos das escolas de samba quanto à bateria como instrumento de origem norte americana. Entretanto esse termo também se refere ao grupo de tambores das congadas de São Benedito de Cunha (COELHO, 2016, p.21) e à música Cubana (CARPENTIER, 1946, p. 291, 296). No seu Dicionário de percussão, Mário D. Frungillo conceitua a bateria como “conjunto de tambores e pratos utilizados por um mesmo ‘instrumentista’” (2002, p. 34, 35). Leandro Barsalini em seu artigo sobre as primeiras baterias no Brasil explica que: “Na França e Alemanha, antes mesmo do surgimento do instrumento bateria, a palavra *batterie* era utilizada para designar um pequeno naipe de percussão, geralmente formado por prato, bumbo e triângulo.” (2018, p. 64)

---

<sup>51</sup> A instrumentação variou um pouco ao longo do tempo. Banjo já foi usado por causa do maior volume de som do que o cavaquinho. Durante os anos 1990, era possível haver teclado e baixo elétrico junto ao carro de som. Segundo o julgador de bateria Claudio Matheus, um dos mais antigos a atuar no sambódromo, as próprias escolas acharam que o samba estava se descaracterizando e proibiram estes instrumentos através da LIESA.



Gostaríamos de chamar a atenção para o significado específico deste termo, que está relacionado a uma ou várias formações instrumentais específicas. Num sentido mais amplo, os termos *ngoma* em várias regiões da África e *drums* para os índios norte-americanos powwows têm um significado mais holístico e metonímico, englobando a performance como evento social “total”, ou seja, incluindo a dança, o canto, a roupa, máscaras. De modo parecido, a expressão “ir ao samba”, significa ir a uma festa em que este gênero é a temática que organiza o comportamento social em torno da performance - que neste caso flui de participatória para a finalidade principal que é apresentacional. Deduz-se que, dependendo do contexto social, instrumentos e performance admitem significados que se intercomunicam entre si. Macumba, por exemplo, se refere aos rituais de cultos afro brasileiros, e significa o reco-reco (MORAIS FILHO, 1946, p. 340 apud FRUNGILLO, 2002, p. 198). Reforçamos a ideia de que o emprego do termo “bateria” como sendo específico de um grupo instrumental pode também denotar uma certa autonomia deste grupo na constituição de um repertório próprio e independente, como por exemplo, uma “batucada” e “bossas e paradinhas” tocadas por uma bateria show, que são grupos menores, formados por ritmistas e passistas que tocam profissionalmente.

Igualmente, Frungillo atribui a origem do termo bateria como derivado do verbo “bater” (p.34,35). Embora alguns possam ser raspados, girados, esfregados, a maioria dos instrumentos de percussão é tocada por meio de golpes ou batidas.

Dentre os instrumentos musicais, a percussão é o naípe que mais requer amplitude e movimentação corporal devido ao ato físico necessário para a produção do som, daí possivelmente a estreita associação entre dança, coreografia e percussão em diferentes ambientes culturais. Sobre a associação entre percussão e ritmo Bob Snyder explica em seu livro *Music and Memory* que: “Música que é essencialmente rítmica, frequentemente usa instrumentos de percussão, que produzem som por meio de ataque. Sons assim produzidos alcançam seu máximo volume praticamente instantaneamente...” (2001, p.162). O ataque do som é muito importante na definição do ritmo, Snyder explica ainda que “assim como é mais fácil de se identificar um objeto pelas suas bordas, é mais fácil de se perceber padrões rítmicos e proporções de tempo, quando executados por meio de ataques precisos.” (Ibid.)

Uma performance de bateria gera uma impactante experiência

sinestésica<sup>52</sup>, resultado de uma interseção entre domínios sensoriais, no caso, auditivos, visuais e corporais, devido a fatores como: a energia sonora gerada pelo número de ritmistas a tocar em forma de cortejo e o tipo de organização textural rítmica e tímbrica. Reiteramos que a performance resulta numa impressionante disposição de sincronia sonora e visual, sobretudo devido ao número de ritmistas envolvidos, visto que em termos de volume de som isto poderia ser alcançado por meio elétrico ou eletrônico, mas não produziria o mesmo efeito. Este tipo de performance em cortejo nos remete a um tipo de sincronia transmitida pelo movimento corporal dos percussionistas de bandas de música quando marcham ao ar livre, e no caso das baterias, a sincronia se alia à uma tensão rítmica apreendida, tal como se mostra numa performance de música africana tradicional<sup>53</sup>. Pensamos que a reflexão de John M. Chernoff sobre o caráter improvisatório na música de Gana pode também ilustrar uma performance de bateria em termos de impacto e efeito sensorial sinestésico:

Num evento de música africana, nós estamos envolvidos com som e movimento, espaço e tempo, as mais profundas modalidades de percepção. O mais importante é a tensão dinâmica dos múltiplos ritmos e o poder coesivo de suas relações. (1979, p. 155)

Mas se o enredo é o quesito intelectual que une tematicamente todas as alas da escola de samba, a bateria é o elemento “instintivo”<sup>54</sup> e propulsor do desfile, “mantendo a plateia empolgada” (ARAÚJO, 1992, p.120), impulsionando as diversas alas em movimento através do espaço e tempo permitidos. Por isso se diz que a bateria é “o coração da escola.” Mestre Marcão, que comandou a bateria do Salgueiro por cerca de dez anos, questiona: “O mestre-sala e a porta-bandeira levam o que? A comissão de frente leva o que? Levam eles mesmos. A bateria leva tudo!”<sup>55</sup> Mais do

---

<sup>52</sup>Alan Merriam (1964) de maneira visionária chama atenção para aspectos sinestésicos da performance, cujas pesquisas tem sido alargadas no campo da cognição musical. David Temperley (2000) combina os campos da teoria e cognição musical para abordar agrupamento ritmo e métricas africanos.

<sup>53</sup>Tradicional no presente contexto se refere às manifestações musicais que se mantiveram sem influência da estética europeia.

<sup>54</sup>Essa concepção de ritmo como elemento instintivo foi ressaltado pelo educador Émile- Jacques Dalcroze ao concluir que as pessoas possuem um ritmo musical nato, porém não reagem dessa maneira em suas necessidades musicais. “Para o ritmo acontecer são necessários tempo e energia, aos quais Dalcroze acrescentou o espaço em seu método pedagógico” (Moreira, 2003, p.15).

<sup>55</sup>Ver depoimento em Seminário SRZD Carnaval - mestres de bateria, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6nWmWaHPc0> Acesso em 10/10/16.

que isso, a bateria é responsável por manter o público animado, dançando e cantando durante o desfile, borrando as fronteiras entre componentes e plateia, mascarando as diferenças entre performance de caráter de apresentação e performance de participação (TURINO, 2007). É comum se ouvir a respeito da apresentação das escolas no sambódromo: “a melhor coisa do desfile é a bateria”, ou ainda, “quando a bateria passa parece que acabou o desfile.”

Concomitantemente à função subordinada ao acompanhamento do canto e da dança das escolas, as baterias se desenvolveram em direção a uma concepção sofisticada de sua organização sonora e estética, criando vida própria, isto é, podendo ser apreciadas mesmo sem a presença dos outros elementos artísticos da escola de samba. Esse momento pode ser observado no chamado “esquenta” que ocorre nos ensaios e nos desfiles no sambódromo, onde a bateria abre a performance aproveitando para mostrar suas bossas e paradinhas ao público<sup>56</sup>.

Esses recursos estilísticos já institucionalizados, usados muitas vezes como sinônimos para designar um solo ou discurso contrastante com as frases cíclicas apresentadas pela bateria, tiveram papel importante na globalização desta prática instrumental atuando como fator de despojamento estético da melodia. Houve também transformações em vários aspectos em respeito à concepção musical das baterias: a valorização das diferentes texturas resultantes das combinações dos diversos instrumentos a realçar a estrutura da música e a elaboração de longas e complexas frases para tamborins e agogôs, constituindo estímulo e desafio ao ritmista.

Neste capítulo pretendemos situar melhor o núcleo do objeto de pesquisa, as baterias como uma formação instrumental, fornecendo dados sobre como se estabelece sonoramente uma performance de bateria. Queremos definir uma bateria conceitualmente através de suas funções, estruturas sonoras e estéticas; descrever musicologicamente a organização, funcionamento e disposição deste conjunto instrumental. Quando possível, partiremos de uma interpretação de uma terminologia nativa à luz de uma não nativa, que não possui necessariamente uma outra terminologia, acompanhados de narrativas que ilustrem os conceitos e a organização das práticas musicais das baterias. Na constante interação entre ritmistas, aí incluído

---

<sup>56</sup>Este vídeo mostra o esquenta do Salgueiro no início do setor chamado de “concentração”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qpS0KFG38ds&t=41s> Acesso em 10/1016.

a figura do mestre, e julgadores, os termos usados sofrem constante interação. O termo “flam”, que significa um rudimento de marcha militar, ou um tipo de apogiatura, foi usado por um julgador que o usou para mostrar que houve uma falta de sincronia, acabou sendo incorporado ao vocabulário de todos os envolvidos na performance da bateria, ritmistas, julgadores e a presidência da LIESA. Dentre os vários elementos que compõem o universo das baterias discutiremos os seguintes: os ritmos (ou durações) e timbre, instrumentos e seus papéis estruturais, técnicas de performance e aspectos da execução musical. Apesar da escassez de dados documentais e empíricos, inclui-se ainda uma breve contextualização histórica, seguida das principais transformações de suas práticas musicais, indicando algumas das principais tendências.

#### 4.1 Perspectiva histórica

Se fosse possível, hoje em dia, ouvir uma bateria de escola de samba tal como se configurava nos anos 1930, esta provavelmente não seria reconhecida como tal. Pesquisadores como Sergio Cabral (1996) e Antonio Espírito Santo (2011) apontam que as primeiras formações instrumentais teriam sido derivadas das diversas manifestações existentes à época, como resultado de uma urbanização acelerada e encontros entre diversos grupos migratórios. O instrumental de percussão era leve e derivado dos grupos de choro e de outras formações “de câmara”, como o samba de roda e dos candomblés, mas também presente em formas processionais como os ranchos. Os instrumentos mais usados eram: prato e faca, chocalho, reco-reco, pandeiro, adufes<sup>57</sup>, agogô, cuíca. Nota-se, portanto, que o instrumental era bem mais leve e reduzido quantitativamente se comparado às baterias de hoje em dia. De acordo com Antônio Candeia e Isnard Araujo: “Inicialmente os instrumentos usados provinham dos cultos afro-brasileiros e de festas como caxambu, lundu, jongo” (1978, p. 42) <sup>58</sup>.

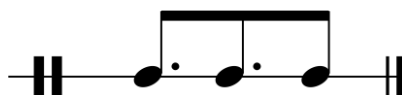
---

<sup>57</sup>Espécie de pandeiro (membranofone) retangular.

<sup>58</sup> Segundo Amorim (2011) “Caxambu é uma dança de roda desenvolvida pelo processo de sociabilidade dos negros escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sudeste do Brasil.” De modo geral tanto o termo Jongo como Caxambu, são utilizados para denominar essa dança, mas na tradição são relacionados a elementos específicos: o primeiro é o nome dos

De acordo com Sandroni, o lundu que também se desenvolveu como dança de salão já contém a estrutura do *tresillo* (ver figura) que aparece em outras formas que antecederam o samba urbano, tais como o samba de roda, o tango brasileiro e o maxixe (2002, p.102).

Figura 1 - Tresillo



Segundo estes pesquisadores, pessoas ligadas às primeiras escolas de samba e ranchos participavam dessas reuniões festeiras. E ainda: “Instrumentos tais como: atabaques, tambores, tamboretas, agogô, tamborim, pandeiro, triângulo, que auxiliavam nas festas e no ritual” (Ibid.). Assim, o instrumental ainda não havia sido assimilado à dimensão do cortejo e nem se tinha desenvolvido uma “cara” de bateria. Possivelmente os instrumentos usados nos cucumbis<sup>59</sup> também foram empregados pelas primeiras baterias. Sergio Cabral (1996) cita os cucumbis como uma das tradições antecessoras das escolas. Eric Brasil destaca de sua fonte primária, a edição de 14/2/1888 do *Jornal do comércio*, que agogôs, chocalhos, tamborins e adufos podiam ser vistos associados à tais “práticas africanas” (2014, p.274)

Há também o relato do compositor Armando Marçal, pai do mestre Marçal da Portela, em entrevista à Cabral onde deixa claro o caráter dimensional do desfile das escolas de samba dos anos 1930. A bateria composta de vinte e cinco a trinta pessoas se guiava pelas sandálias e vozes das baianas. Marçal relata que na segunda parte do samba, que era improvisada, diminuía-se o volume, prática que foi aos poucos desenvolvida em termos de texturas via combinação de instrumentos. A gradual incorporação de instrumentos pesados, os surdos, caixas, taróis e repiques, é uma questão que necessita maior mapeamento, pois não há muitos registros sobre

---

versos/canto e o outro o nome do tambor principal” (p. 2). Lundu, segundo o Dicionário Musical Brasileiro (1989), se trata de “dança de origem afronegra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo” (apud SANDRONI, 2001 p. 40).

<sup>59</sup> Eric Brasil relata que os jornais acusam a presença de cucumbis pelo menos desde 1884, como formação carnavalesca associadas a práticas africanas. O termo teria sido originado na Bahia, segundo Mello Moraes Filho, e em outras províncias do Brasil receberiam o nome de congos. (FILHO, 1967, p. 191-202, apud BRASIL, 2014, p. 276)

esse processo<sup>60</sup>.

Tem-se a destacar dois pontos que deveriam ser investigados mais profundamente, pois podem indicar pistas para o estabelecimento organologia e instrumentação das baterias como um gênero musical obviamente ligado ao samba. São eles: a mudança de função de padrão marcação de pulsação grave da cuíca para o surdo durante a segunda metade da década de 1930 e a importância das bandas de música na difusão da música popular urbana. O primeiro ponto é abordado com propriedade, e possivelmente com ineditismo, pelo historiador Rafael Galante (2015) que enxerga tais transformações como processos de reelaboração do sentido simbólico em como produtos do surgimento de novos lugares sociais de produção da cultura.

O autor mostra que a puíta, que é uma versão artesanal da cuíca contemporânea metalizada, perdeu seu significado ritualístico e passou a ter um papel de solista estimulado pela nascente indústria cultural. Ele mostra por meio de gravações, que a puíta, que ainda pode ser vista em contextos como as congadas e os moçambiques, é que marcava, através de uma nota grave o apoio de cada tempo, ou de dois em dois tempos. Mas no final dos anos 1930 os surdos passaram a desempenhar a função de marcação dos tempos graves e de impulsionar a marcha da escola de samba, e não só a bateria, através do cortejo, o que é corroborado pelo pesquisador José Ramos Tinhorão (apud SANTO, 2011, p.169). Essa função estrutural permanece até hoje, tal como revela o Mestre Odilon ao se referir ao surdo como “o trilho do samba” e ainda “que todos os instrumentos contêm o surdo no seu ritmo”. (Comunicação pessoal em 13/8/2013)

Segundo Galante, os novos lugares de produção do samba, quais sejam: a indústria fonográfica e os musicais levaram à necessidade de controle de timbre e afinação como “paradigmas de modernidade estética” (2015, p. 71). Já nos anos 1970 a partir da competição carnavalesca midiaticizada, a performance também se tornou muito controlada em seus parâmetros sonoros, espaciais e temporais<sup>61</sup>. O controle da

---

<sup>60</sup> Candeia e Isnard relatam que os primeiros instrumentos da Portela foram tomados emprestados pelo Sargento Mendonça, que tomava parte no Conjunto Musical da Portela, a partir de quartel onde ele servia. (1978, p.43)

<sup>61</sup> Cadden (2003) atribui às competições a causa de controlar a performance nos seus sentidos mesuráveis, além de controlar e mediar a noção de tradição e modernidade na performance. Dudley (2003) vê a instituição de competições de calipso e *steel bands* como forma de controle político e social

performance se aplica à várias dimensões: A própria forma do samba-enredo teve que se adequar a estes condicionantes durante esta época em função do limite de tempo do desfile e por demanda das gravações comerciais em atendimento ao mercado.

O segundo ponto, que é objeto de futuras pesquisas de caráter histórico musicológico, tem a ver com o papel das bandas militares na difusão do nascente conceito de música popular urbana no início do século XX. Esta questão foi levantada pelos já citados Santo (2011) e Tinhorão (1990) ao se referirem ao processo de configuração organológica das baterias, especificamente no sentido da inclusão de boa parte dos “couros pesados” (caixas, taróis, repiques e surdos). O autor cita um artigo do *Jornal do Brasil* de 8/1/1917 em que um dos autores do clássico samba “Pelo telefone” (1917), o Donga, prevê que esta música seria um sucesso no carnaval, pois a partitura “já havia sido distribuída às bandas militares” (p.133). Também é admissível que devido ao projeto nacionalista em voga no início do século XX, as escolas de samba tenham ratificado e adaptado em seu cortejo parte da organologia das bandas civis e militares. Segundo o compositor e pesquisador Nei Lopes, o período de 1930 a 1945, que se deu durante o governo de Vargas é o período em que “as escolas trocam seus conjuntos regionais por orquestras de percussão marciais” (apud SANTO, 2011, p.24). Lopes atribui ao fato de que desde o fim a guerra do Paraguai, passando pelos adventos da República dos Tenentes e do Estado Novo a educação se “militariza” e que por “imitação, os bombos, taróis e caixas-surda de sua percussão começaram a ser incorporados pelas baterias das Escolas de Samba” (Ibid.)

Ainda, segundo o pesquisador Paulo Dias:

A própria disposição em fileiras retilíneas e paralelas, bem como o passo ritmado pela percussão de tambores portáteis, marcam diferentes folguedos ambulatórios populares, como as congadas, os Ranchos, os Cordões e certas alas das Escolas de Samba contemporâneas. Alguns tambores hoje presentes nas baterias têm origem militar, como as caixas de guerra, cuja reinterpretação popular e negra é amplamente difundida nos cortejos da cultura popular (2017, p. 63, 64).

---

da elite sobre comportamento e expressão estética. Entretanto na prática o controle não foi capaz de prever o desenvolvimento musical provocado pela competição.

Seria plausível então considerar que um estímulo à consolidação organológica das baterias teria ganhado força a partir dos anos 1930, porém ainda de uma forma muito precária, pois as escolas precisariam ainda se estruturar, obter reconhecimento e, acima de tudo, serem frequentadas pela classe média. Segundo Santo, sem se deter muito na questão, afirma que uma configuração como nos moldes atuais só se deu na década de 1960:

As características de uma bateria de samba na década de 1940, logo depois da curiosamente rápida substituição dos instrumentos de sopro e de cordas dos regionais, não eram quase nada diferentes das alas de bateria da década de 1960 (p. 160).

A maioria das referências existentes remetem às novidades apresentadas na performance do desfile. Na nossa interpretação, tais inovações reforçam e alargam o caráter iconizador das baterias, primeiramente como marca sonora da música das escolas de samba e em segundo lugar como um elemento—na realidade todas as alas representam o enredo - temático a serviço de uma performance de bateria cada vez mais conceitual e voltada para o caráter de apresentação. Muniz Júnior relata que um dos primeiros registros de representação icônica na bateria foi o uso de pratos de banda pela bateria do Império Serrano em 1955, que apresentou enredo sobre Duque de Caxias. A fantasia usada era a militar e a novidade passou a ser copiada por outras escolas (1976, p. 167).

Como parte das questões lacunares colocadas acima, há ainda um ponto obscuro que demandaria maior esclarecimento. Com frequência, afirma-se que as frases cíclicas das baterias, principalmente as levadas de caixa, têm origens nas “batidas de santo” trazidas às nascentes escolas de samba por mestres que frequentavam terreiros de umbanda e candomblé. Entretanto, não encontramos pesquisas específicas que possam evidenciar tais questões com mais clareza. O fato é que há apontamentos entre similaridades de toques e cabe-nos aqui pelo menos repetir uma menção ao adaró<sup>62</sup>, que se assemelha com as batidas do maxixe e do já falado repique mor cujo padrão rítmico vem do cabula<sup>63</sup>. Segundo alguns mestres tais

---

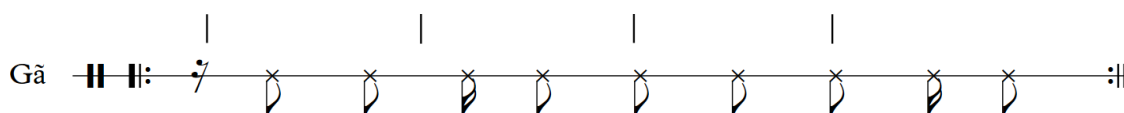
<sup>62</sup> Link do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=g9xiN-GNgFY>. Acesso em 12/12/19.

<sup>63</sup> Ari Colares dos Santos se refere a cabula como “musicalidades e corporalidade do samba ainda mais próximas das referências matriciais africanas” do que o samba de roda (2018, p.32). Segue link para vídeo onde aparece o toque do cabula. Disponível em: <http://www.clavebrasil.org.br/html/videos/95/>. Acesso em 28/1/20.



como Nilo Sergio, da Portela, essas batidas de santo teriam influenciado certos padrões rítmicos, como os das caixas tocadas em baixo (na linha da cintura) em baterias de escolas como Portela, Mangueira, e mesmo a Mocidade. Veja uma transcrição de cabula, feita por Fonseca (2003, p.128) na figura abaixo:

**Figura 2 - Transcrição de cabula**



Por outro lado, Henrique Cazes adverte que, antigamente, quando um compositor era exclusivo de uma escola permanecendo por lá durante anos, como o Manacéa da Portela, a bateria acabava tocando do modo como o compositor tocava seu cavaquinho (comunicação pessoal em 13/8/2015).

Se as informações sobre as primeiras baterias são esparsas, mais rarefeitos ainda são os registros sobre seu processo evolutivo. Há algumas menções relativas a invenções e adaptações dos surdos de terceira e de outros instrumentos. Estes seriam, porém, objeto de uma pesquisa de uma etnografia histórica. Preferimos nos concentrar em alguns períodos em que ocorreram significativas mudanças passíveis de registro em primeira mão.

Abaixo, faremos uma discussão sobre a organização sonora da instrumentação das baterias para ajudar a esclarecer os critérios e para dar sustentação à discussão das falas dos jurados. A exceção do agogô e da cuíca (ARAÚJO, 1992, p.130) a instrumentação das baterias se deu a partir da adaptação de instrumentos de ascendência europeia. Uma característica comum a estes instrumentos é que é possível usa-los em cortejos e em oposição a um uso estático, próprio de tambores pesados feitos de troncos. Os tambores, que têm na sua maioria de procedência europeia, já eram utilizados nas congadas desde o século XVIII (BRASIL, 2014, p.280) e para o samba sofreram adaptações, tanto de ordem da manufatura quanto da disposição rítmica. Mais adiante expandiremos essa noção de organização sonora. Presumimos, então, que a instrumentação se deu a partir de três vias principais: instrumentos leves encontrados nas manifestações tais como cucumbis, ranchos e choros; adaptação e adequação de tambores que já integravam

as congadas<sup>64</sup>, e também os que integravam as bandas militares. A exceção da cuíca e do agogô, que fazem parte da herança africana, a maioria dos instrumentos é de ascendência europeia.

## 4.2 Organologia e instrumentação

As baterias são uma espécie de centro de experimentação e memória a adicionar inovações sem, no entanto, apagar a tradição expressa no seu vocabulário de performance e no seu meio de expressão, que é o instrumental de percussão. Certos instrumentos, como prato e faca, reco-reco e pandeiro podem não pertencer mais ao seu contexto, mas as sonoridades correspondentes tentam ser reproduzidas por outros instrumentos. Além disso, sua organização instrumental e sonora são os fatores identitários e iconizadores mais proeminentes no estabelecimento das escolas de samba como um tipo de manifestação musical.

Os instrumentos, como elementos funcionais da bateria, têm origem transcontinental: daí a importância de estudarmos as musicalidades afins, mas outros usos e instrumentos vão sendo modificados e criados. De acordo com Kazadi (1979): houve uma mutação conceitual nos elementos musicais em resposta ao estilo de uma nova sociedade assegurando a continuidade daqueles. De modo análogo ao processo de urbanização, as mutações nas sonoridades das baterias vão acompanhando as tendências culturais e pressões do espetáculo competitivo. Nesse sentido a transformação dos instrumentos em função do crescimento dos desfiles das escolas de samba foi sintomática.

Os tipos e as quantidades de instrumentos por naipes, ou ala, variam de escola para escola e podem depender das decisões artísticas do mestre, mas também são fatores definidores de identidades entre as baterias. De acordo com a conhecida classificação de Sachs e Hornbostel, os instrumentos da bateria podem ser agrupados em: tambores bímembranofones, mais especificamente os de “estrutura tubular” e de “fricção” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 271); e “idiofones de percussão direta”, tais como pratos e agogô; e “idiofones de percussão indireta”: os chocalhos (Ibid.).

Pelo que observamos na classificação nativa, no universo das baterias, os

---

<sup>64</sup>Há inúmeros exemplos de congadas. Segue um áudio da coleção de Mário de Andrade colhido em 1937. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mfQ4sEPAhsE>. Acesso em 9/6/19.

ritmistas se referem aos instrumentos em função de suas constituições físicas. Dizem então “peças pesadas” e “peças leves” ou “cozinha”, equivalente a “couros pesados” e “miudezas” tal colocado por Samuel Araújo (1992). As pesadas são: surdos de primeira, surdo de segunda<sup>65</sup>, surdo de terceira, repique, caixa. As peças leves são os chocalhos, cuícas e tamborins. Algumas escolas incluem o tarol, o repique-mor como membranofones pesados, e o agogô e a frigideira como idiofones leves. É comum também o uso dos pratos de choque, o timbau e eventuais instrumentos que tenham alguma relação temática ou icônica com o enredo. Se o tema for sobre a Bahia, então o berimbau pode ser usado. Desse modo, instrumentos e discursos musicais também podem fazer alusão temática, ou mesmo fazer menção aos trechos da letra. Por exemplo, as caixas tocaram uma marcha militar no trecho “anos de chumbo” no samba-enredo da Mangueira de 2019. Percebi então, três níveis de instrumentação. Um primeiro nível é essencial e faz com que uma bateria seja reconhecida como tal<sup>66</sup>; um segundo nível é que pode haver variações de instrumentação entre as baterias; finalmente, há instrumentos que são usados alegoricamente.

#### 4.2.1 *Surdos*

Na maioria das escolas de samba, usa-se três tipos surdo: surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira, embora algumas escolas deem nomes diferentes ao surdo de terceira, —centrador, cortador, surdo-mor, este exclusivamente na Mangueira. Esta escola se diferencia também pelo não emprego do surdo de segunda. O número de surdos de primeira e surdos segunda tende a ser igual em cada bateria, podendo ser entre doze a dezesseis de cada tipo. O número de surdos de terceira tende a ser maior ou igual aos outros tipos de surdo.

---

<sup>65</sup> Apenas as baterias das Escolas Mangueira e Unidos de Vila Kennedy, não usam o surdo de segunda, pois uma parte dos habitantes da comunidade da Mangueira, onde atualmente fica a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, foi transferida para aquele subúrbio do Rio de Janeiro, levando consigo essa marca sonora.

<sup>66</sup> O Manual do julgador das escolas de samba da cidade de São Paulo não prevê a presença de cuícas nas baterias dos grupos classificatórios.

**Figura 3 – Surdos de primeira, de segunda e de terceira**



O *surdo de primeira* é o mais grave, com cerca de 26 a 28 polegadas de diâmetro por 50 a 60 centímetros de altura. É tocado “na cabeça” do segundo e quarto tempos, ou se considerarmos a métrica como binária, ele toca no segundo tempo. Importante é notar que apesar do nome “surdo de primeira”, o peso fica maior na parte fraca do compasso, o que funcionalmente remete a função do bombo ou mesmo dos surdos nas marchas rancho e dobrados. Para o sambista, o que importa é a noção de peso do som e tamanho do instrumento, daí a denominação de surdo de primeira. Na bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, o surdo grave é tocado no primeiro e no terceiro tempo e se chama surdo de segunda.

O *surdo de segunda* é o médio, com cerca de 24 polegadas por 50 a 60 centímetros de altura. É tocado na cabeça do primeiro e terceiro tempos do compasso quaternário ou no primeiro tempo do binário. Parece ter surgido com o desenvolvimento das baterias, pois de acordo com depoimento de Luciano Perrone, percussionista que gravou nos anos 1960 os LPs *Batucada Fantástica*, “nos velhos tempos só havia o surdo de primeira” (ARAÚJO, 1992, p. 137). A Mangueira e a

Unidos de Vila Kennedy são as únicas escolas que não usam o surdo de segunda. Possivelmente a função deste surdo era desempenhada ao se tocar apertando-se a pele do surdo de primeira no primeiro e terceiro tempos e assim alterna-se o timbre entre solto e abafado, tal como se faz em grupos tais como rodas de samba. Na Mocidade este surdo agudo é tocado no segundo e quarto tempo e se chama surdo de primeira.

Os surdos de primeira e segunda atuam como referências para os padrões rítmicos dos outros instrumentos e também na função de impulsionar a escola para frente. Além disto, os surdos podem ajudar a demarcar seções da música, fazendo uma “virada”; interrompendo por meio tempo, o ciclo rítmico constante feito em semínimas tocando uma colcheia “atrasada”, em contratempo, criando uma suspensão, chamada ou “caída de segunda” e “subida de primeira”, que separam as respectivas partes da música. Interessante notar que o termo “caídas” se refere aos pontos cadenciais, demarcatórios, seccionais da música.

**Figura 4 - Notação de uma caída de segunda ou subida de primeira**

Tamborim  
 Chocalho  
 Caixa  
 Repique  
 Surdos

II = Mão    x = Rimshot

O *surdo de terceira* é o mais agudo, com cerca de 18 a 20 polegadas. Fazem variações improvisadas ou ensaiadas. Normalmente, realizam desenhos ou

padrões sincopados ou contramétricos<sup>67</sup>. A duração das frases ou desenhos pode ser de quatro ou oito tempos, ou mesmo frases maiores. Odilon compara a função destes surdos à atividade do violão de sete cordas a realizar contraponto com o cavaquinho, e acrescenta que “as terceiras viram [fazem variações] na respiração do cantor”; ou seja, ao final das frases tocam em contratempo, aumentando a tensão com a melodia. Estes também tendem a fazer frases mais densas nos refrãos a fim de criar maior tensão rítmica nesta seção da música. Na bateria da Mangueira o surdo de terceira se chama surdo-mor e suas intervenções são em contratempo e não em síncope.

Existe também o recurso de se tocar com duas macetas, tal como no gênero afrorreggae, com o objetivo de gerar bastante tensão rítmica com a melodia, ou mesmo ilustrar uma função alegórica. Um aspecto do surdo de terceira é que ele desempenha o que Leandro Barsalini (2014) chamou de “fraseado”; esta função é “utilizada para denominar os padrões rítmicos que apresentam acentuações nos contratempos com ênfase nas mudanças de timbre (agudo, médio ou grave)” (BARSALINI apud LEPPAUS, 2014, p.40). Falaremos mais adiante sobre as camadas de ritmo; entretanto interpretamos os termos “fraseado”, como as frases de quatro ou oito tempos que formam um segundo plano sonoro, parte da textura rítmica e tímbrica que compõe o espectro sonoro apresentado numa bateria. Em contraste, o primeiro plano é formado por “condução” ou pequenas pulsações<sup>68</sup>; e “marcação” ou durações mais longas como apresentadas pelos surdos de primeira e segunda, nos termos de Barsalini (Ibid.). Os toques de surdos de terceira podem também ser improvisados, ou pré-determinados em certas partes da música. Outra concepção possível é que atribuir a alguns surdistas a possibilidade de ficarem “soltos - dado que o mestre confia na musicalidade destes — enquanto outros surdistas tocam de maneira ensaiada.

Mestre Odilon se refere ao surdo de primeira como o “trilho do samba” pois fornecem o *tactus*, ou seja, os pontos regulares de referência à pulsação, análogo ao movimento da batuta do maestro, ao marcar os tempos. Corporalmente os tempos podem ser sentidos ou percebidos ao se andar ao som de uma marcha militar, ou seja,

---

<sup>67</sup>Ver Sandroni (2001, p. 27) para noção de contrametricidade, isto é, se refere a articulações rítmicas ou acentos que ocorrem nas partes fracas da pulsação.

<sup>68</sup> Pequenas pulsações também podem ser vistas como valores operacionais mínimos (AROM, 1985, p.393 apud FONSECA, 2003, p. 107) isto é, uma pulsação elementar que unifica todos os instrumentos. O termo pulsação pode suscitar confusão com o senso metronômico que no caso das baterias, os surdos é que desempenham esta função.

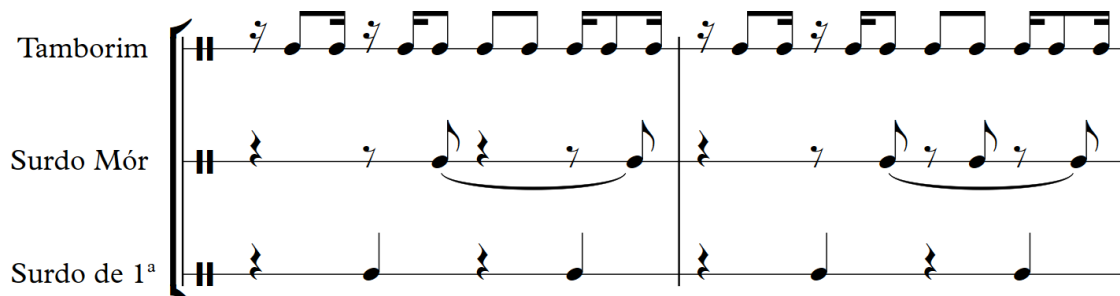
ao se marchar, marca-se os tempos: por isso são chamados de “marcações”. Existem três tipos de surdos que tocam de maneira encadeada. Cada tipo de surdo tem uma frase padrão que faz sentido individual e que encadeadas formam um outro padrão. A este conceito, os ritmistas chamam de “conversa de surdos”. Trata-se de um *interlocking pattern* (TURINO, 2008, p.43) e admite uma enorme gama de combinações. Glaura Lucas, em sua pesquisa sobre o congado mineiro, chama esta organização rítmica de “complementaridade de padrões rítmicos” (2002, p.94) e é aplicada às caixas de congo. Turino (2008) mostra que padrões encadeados são uma prática inerente ao caráter participatório, em práticas musicais africanas e na sua diáspora, tanto quanto o uníssono é para a maioria dos euro-americanos:

[Padrões encadeados] são importantes para criar sentimento de intimidade, familiaridade e atenção mútua entre os participantes; resulta à medida que as pessoas escutam atentamente, veem, e respondem diretamente àqueles que estão a sua volta (p. 134,135).

Os surdos têm, no aspecto afinação, uma questão muito importante que é cada vez mais levada em conta na preparação da performance e também muito cobrada no julgamento. Atualmente a maioria das baterias tem seus surdos afinados em intervalos aproximados de quartas, o que corrobora o movimento cadencial tônica dominante, reforçando também o movimento de marcha dos desfilantes através do sambódromo. Desse modo, o surdo de primeira soa uma quarta abaixo do surdo de segunda, o que confere um peso maior nos tempos fracos. O surdo de terceira fica bem mais agudo do que o surdo de primeira, às vezes havendo uma relação de oitava. A exceção é, portanto, na bateria da Mocidade que inverte o alinhamento da afinação dos surdos com o cavaquinho e o violão; a marcação mais grave fica nos tempos fortes e a média, fica nos tempos fracos. Apesar dos surdos não produzirem uma afinação precisa, quando tocados em um número que é entre doze a quinze por cada um dos três tipos, eles produzem uma frequência sonora central que prevalece em meio a uma faixa frequência em que várias há afinações aproximadas, tal como acontece em certas situações com grupos de flauta doce e também nos agogôs de quatro bocas.

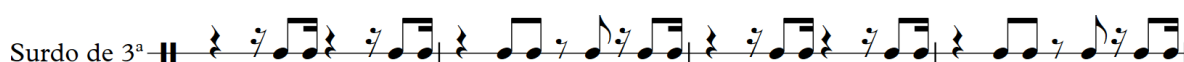
Segue uma transcrição dos surdos da Mangueira em alinhamento com a frase do tamborim:

**Figura 5 - Transcrição dos surdos da Mangueira**



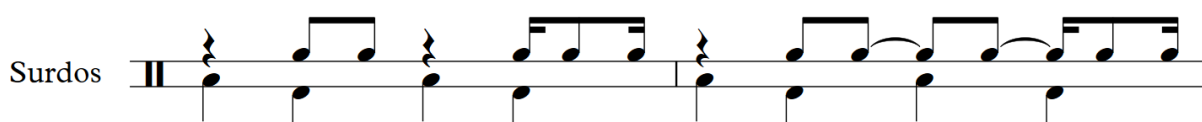
Segue um exemplo de padrões de acompanhamento feito pelo surdo de terceira:

**Figura 6 - Surdo de terceira**



Logo abaixo, mais outro exemplo de possível variação para o surdo de terceira:

**Figura 7 - Variação do surdo de terceira (superior), junto com os outros dois surdos**



Normalmente os surdos de primeira e segunda ficam intercalados, em torno do perímetro da bateria que toma a forma de um retângulo. A disposição espacial dos surdos, assim como no resto da bateria, pode variar em função de uma melhor avaliação da performance e por isso precisa de uma boa projeção sonora. Por exemplo, pode haver a inserção de uma caixa entre cada tipo de surdo ao longo da fileira lateral<sup>69</sup>, a fim de garantir tanto uma melhor projeção sonora, quanto a distribuição dos cerca de quinze surdos de cada um dos três tipos.

<sup>69</sup> Neste vídeo da Mocidade pode-se ver as caixas intercaladas com os surdos na fileira da esquerda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rbP4pXH8tkA> Acesso em 8/4/20.



#### 4.2.2 Repique

Figura 8 – Repique



Bimembranofone. Mede cerca de 12 polegadas de diâmetro por 12 de altura. De acordo com Santo, sua origem está provavelmente ligada a adaptações de tambores militares (2011, p. 155):

Operando na região médio aguda com a incumbência de executar e repetir células rítmicas características do samba — oriundas de ritmos ancestrais como os do candomblé e o jongo por exemplo — de qualquer outro ritmo que tenha sido incorporado ao âmbito musical do gênero (Ibid.).

É tocado com uma baqueta numa das mãos enquanto a outra produz toques diferenciados entre sons abertos ou soltos e fechados ou abafados. Podem fazer variações ou improvisar, mas também executam frases de um tempo só, densas e contínuas. Os repiques produzem toques agudos análogos aos da caixa e seu toque mais grave, tocado no centro da pele, também coincide com o toque do surdo de segunda. Por isso Mestre Odilon o chama de “quarto surdo”. Seu padrão rítmico mais

usual é formado por quatro toques, do centro em direção ao aro: um no centro, o segundo na borda, o terceiro entre pele e aro (*rimshot*), e o quarto é o toque de mão. O repique é que faz a chamada introdutória para começar a música com a participação da bateria completa. A fim de evitar imprecisões rítmicas, apenas um pequeno número de repiques é que chama, e os outros, cerca de trinta, entram junto com o restante da bateria. Seu caráter solístico na bateria vem da prática de se realizar frases de perguntas, cujas repostas são dadas em repetição pela bateria, geralmente em uníssono. É comum ouvir esse tipo de frase, tanto de chamada para a bossa, tanto para voltar ao *tutti*, em gravações comerciais dos anos 1990. Há exemplos de frases de repique desse tipo no arranjo de bateria para o samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel em 1998 cuja transcrição se encontra no Apêndice A<sup>70</sup>.

Abaixo seguem algumas frases de perguntas e respostas entre repique e bateria. O “x” se refere ao *rimshot* – toque simultâneo entre aro e pele. Procurei escrever as frases de maneira a terminá-las no terceiro tempo. Isso porque há um tipo de chamada de repique que é usada para demarcar seções da música, normalmente a caída de segunda ou subida de primeira termina deste modo. Há uma versão um pouco mais elaborada, mas que também pode ser usada como uma espécie de onomatopeia durante as oficinas de bateria que a maioria das escolas oferecem:

Figura 9 - Chamada padrão de repique

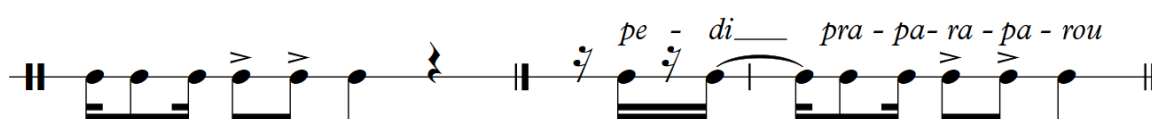
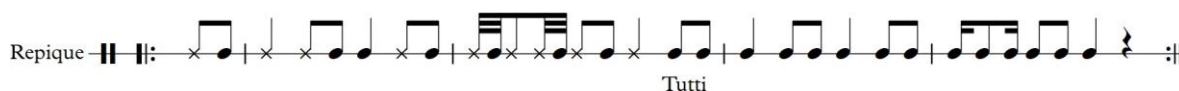


Figura 10 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (I)



Execução aos 1min44s. Link para a gravação de vídeo:

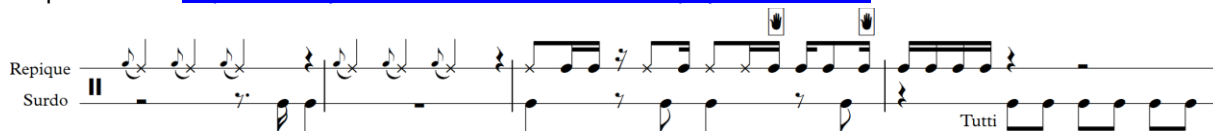
<https://www.youtube.com/watch?v=ZxtUF8LlgF8&t=624s>

Acesso em 6/03/2019.

<sup>70</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Pd33wfX13s> . Acesso em 20/3/2019.

**Figura 11 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (II)**

<sup>1</sup> Link para o vídeo das frases de repique na estrutura “chamada-resposta” das Figuras 13 a 17 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eaCmipcyHBc&t=239s> Acesso em 23/10/2018.

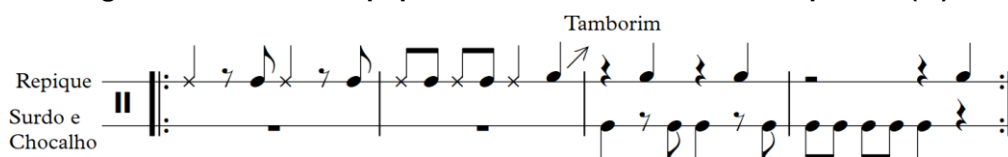


Execução aos 2min08s. Link para a gravação de vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZxtUF8LlgF8&t=624s>

Acesso em 6/03/2019.

**Figura 12 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (III)**

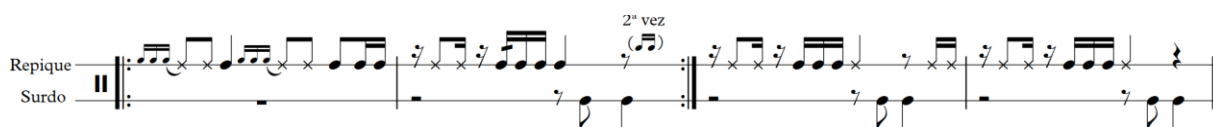


Execução aos 0min10s. Link para a gravação de vídeo:

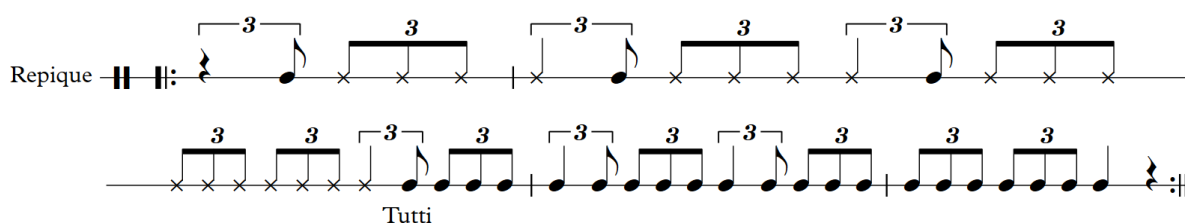
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=2012+ensaio+salgueiro+esquenta](https://www.youtube.com/results?search_query=2012+ensaio+salgueiro+esquenta)

Acesso em 31/01/2016.

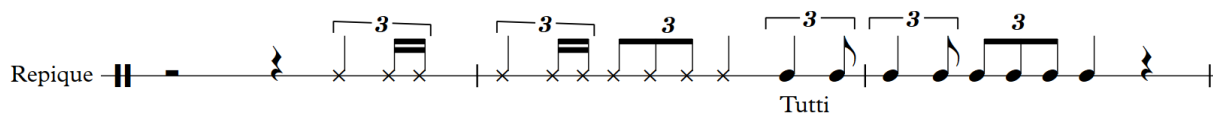
**Figura 13 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (IV)<sup>71</sup>**



**Figura 14 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (V)**



**Figura 15 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VI)**

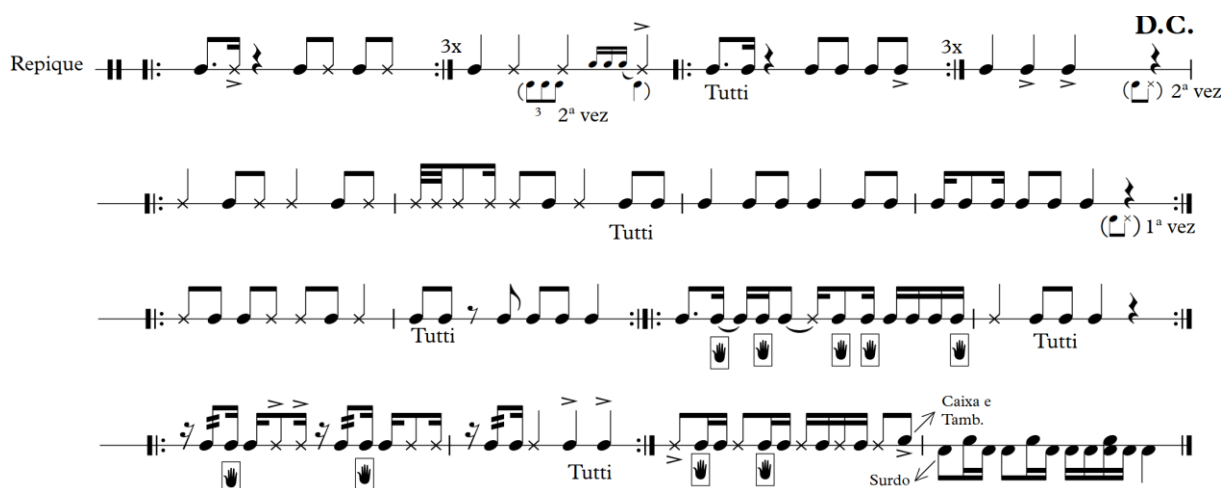


<sup>71</sup> Link para o vídeo das frases de repique na estrutura “chamada-resposta” das Figuras 13 a 17 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eaCmipcyHBc&t=239s> Acesso em 23/10/2018.

Figura 16 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VII)



Figura 17 – Frase de repique em estrutura “chamada-e-resposta” (VIII)<sup>72</sup>



#### 4.2.3 Repique-mor

Trata-se de um repique mais grave, cujas dimensões do corpo são maiores. É presente em algumas baterias. Diria que ele seria o violoncelo dos tambores pesados, isto é, ele emite parciais graves e agudos com peso. Seu padrão rítmico usual lembra o toque do Cabula feito no atabaque<sup>73</sup>:

Figura 18 - Toque do repique-mor<sup>74</sup>



<sup>73</sup> Link para o vídeo do toque do Cabula no atabaque, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=77K6LhDhgK0> Acesso em 13/03/2016..

<sup>74</sup> Link para o vídeo do repique e repique mor: Ver aos 1:19m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlThklqjric&t=132s>. Acesso em 23/11/2020.

#### 4.2.4 Caixas e taróis

São tipos de caixas claras militares ou de caixas de guerra cujas medidas podem ser de doze ou quatorze polegadas por vinte e um centímetros de profundidade. Os taróis medem doze polegadas de diâmetro porém são mais estreitos, com cerca de treze centímetros de espessura. Mestre Odilon se refere à caixa como fator identitário primordial de cada bateria<sup>75</sup>, seguido dos surdos e como fator secundário, ao que acrescentaríamos a instrumentação e a afinação. Sua frase cíclica pode ser de dois, quatro, que é o mais comum, ou mesmo oito tempos como os taróis da Vila Isabel que apresentam o rulo em compassos alternados<sup>76</sup>. Caixas e taróis proporcionam uma série de recursos de articulação, dinâmica e timbre, tais como o toque simultâneo na pele e no aro (*rimshot*), o rulo, sendo que cada tipo de baqueteamento produz um padrão diferenciado. Tais fatores podem explicar a função identitária relativa ao aspecto rítmico, atribuída às caixas por Odilon. Trata-se do naipe mais numeroso da bateria, com cerca de cem caixistas a tocar um padrão denso e ininterrupto, constituindo assim a sonoridade predominante de uma bateria contemporânea, em contraste com a sonoridade sincopada do telecoteço, presente nos desfiles dos anos 1960. Há dois principais estilos:

*Caixa em cima.* Há uma peculiaridade no modo de se tocar a caixa em cima: o movimento da baqueta é lateral e não de cima para baixo como na maioria dos membranofones. Desconheço alguma outra tradição que empregue esse modo de tocar caixa, ou algum outro instrumento que se toque dessa maneira. É comum se ouvir, entre o meio social das baterias, que esse modo de tocar teria surgido como um modo de se esconder o rosto da polícia. É possível que essa prática teria vindo das folias de reis e congadas, que colocam as caixas na lateral do corpo, porém não tão altas. Também ouvi do percussionista Eliseu Costa que esse jeito de tocar no ombro imitaria o modo de se tocar o violino. Por outro lado, Nilton Delfino Marçal o Mestre Marçal (1930-1994) da Portela, dizia que o que se toca no ombro é violino: "Vou

---

<sup>75</sup> Ver Seminário SRZD Carnaval Mestres de bateria, parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fk7FNs89BRc>. Acesso em 23/3/2016.

<sup>76</sup> A Vila Isabel usa um toque de oito tempos no tarol combinados com caixa em baixo. Ver aos 1:35s do vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0Eu0LC3wpU>. Acesso em 20/3/2019.

mandar eles tocarem surdo de terceira no ombro. Aí é que eu quero ver”<sup>77</sup>. visto como instrumento usado por de uma classe mais privilegiada. Portanto, este ajuste ergonômico teria como base um caráter de representação semiótica. Se levarmos em conta que até o início da década de 1960, a maioria dos membros das escolas de samba desfilavam vestidos como nobres da corte europeia do século XVIII<sup>78</sup>, até que o carnavalesco Fernando Pamplona através do enredo Zumbi dos Palmares colocou em foco a temática da negritude, assim seria possível considerar que o desejo de ascensão social estaria também expresso na performance instrumental.

Figura 19 – Caixa em cima



Nesse estilo, a caixa é apoiada sobre o braço e o antebraço na altura do ombro oposto à mão que segura a baqueta normal. A outra baqueta, que é segurada pela mão que segura a caixa, é cortada pela metade, o cotoco, a preencher os ataques da mão mais forte com notas no contratempo e que formam o chamado toque do partido alto<sup>79</sup>. Seu toque é mais agressivo, ou, como consideram os ritmistas, “mais

<sup>77</sup> Disponível no site: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=mestremarcal> . Acesso em 12/4/20.

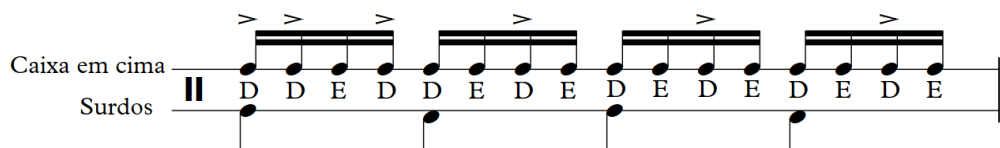
<sup>78</sup> Aos 55:00, veja link para o filme Orfeu Negro de 1959, onde é possível assistir também à bateria da Portela, cuja sonoridade predominante é o telecoteco. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M6a\\_mCJNEUQ](https://www.youtube.com/watch?v=M6a_mCJNEUQ). Acesso em 23/5/19.

<sup>79</sup> Há diversas formas de partido alto. A mais conhecida é aquele padrão rítmico presente na introdução da música “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso. Segundo Salgueiro, entre os ritmistas, este padrão é conhecido como “partido alto cansado”. Para uma noção de padrões de caixa em cima e embaixo há o vídeo disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=8Azllghigak&list=PL6AloZVY2mSZMx-DJSeZNcuLRd9tNQeBo>, Acesso em 20/3/2019.

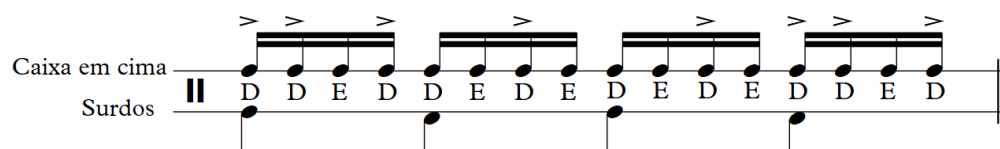


marcado”, do que os da caixa embaixo. Esta frase expressa uma tensão rítmica logo no seu início, pois tem um ataque acentuado logo antes do ataque do surdo de primeira na cabeça do segundo tempo.

**Figura 20 - Toque típico de uma caixa em cima**



**Figura 21 - Outro exemplo de levada de caixa em cima**



*Caixa em baixo:* A caixa em baixo é tocada de modo “normal”, ou seja, com as peles praticamente paralelas ao chão. Há três tipos principais: a chamada caixa “reta” ou “arroz com feijão”, cujo ciclo rítmico é de um tempo com acentuações na primeira e quarta notas, que é usado em combinação com caixas em cima numa mesma bateria. Há o padrão “amaxixado”, cada qual com seu baqueteamento próprio, mas todos com um rulo logo após o quarto tempo.

**Figura 22 – Caixa em baixo**



**Figura 23 - Levada de caixa embaixo**



Existe também o toque da Mocidade, cujo acento é feito em mãos alternadas, pois não há repetição de mãos, parecendo muito com o ritmo de afrorreggae. Há mestres de bateria que atribuem suas batidas ou frases cíclicas aos toques dos orixás.<sup>80</sup>

#### 4.2.5 Chocalhos

**Figura 24 – Chocalho**



Mestrinel nos fornece uma definição objetiva:

Existem diferentes tipos de chocalho usados no samba, atualmente o mais comum nas baterias é o chocalho de platinelas [consta que foram criados por Mestre André da Mocidade]. Ele consiste em uma estrutura de ferro com diversas platinelas de metal [similares aos do pandeiro], pequeninos pratos, com cerca de 3 polegadas de diâmetro, presas a varetas de ferro, que ao chocar-se uns aos outros produzem um som brilhante e estridente. Ele é segurado pelas duas mãos simultaneamente e toca-se com movimentos para frente e para trás utilizando os punhos e os braços, geralmente com acentuações. Toca-se quatro notas por tempo (pulso) e as acentuações podem variar entre a cabeça do tempo, o contratempo ou a primeira e quarta nota de cada pulso (primeira e quarta semicolcheia). (2009, p. 105)

<sup>80</sup>Segue o link do vídeo do Mestre Nilo Sergio da Portela onde ele aponta os toques de caixa como derivados dos toques para Oxossi. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=97NRxKV89wk> Acesso em 23/5/19.



Acrescentamos que as frases de um tempo de grande densidade<sup>81</sup>, ou seja, em semicolcheias aproximadamente ininterruptas do chocalho são tocadas em momentos chaves do samba de modo a reforçar o contraste na estrutura do samba aumentando a tensão rítmica e textural por meio de seu som agudo e estridente. Porém o uso dos chocalhos não está mais subordinado somente à forma, existindo também uma alternância de frases entre chocalhos e frases de tamborins com modo a realçar estes timbres separadamente, normalmente o clímax do samba. Além disso, o uso dos chocalhos está cada vez mais ousado, não se limitando ao toque de semicolcheias formando uma frase de um tempo. Notas isoladas de chocalho são perigosas quando executadas em grupo de cerca de trinta ritmistas devido à iminente produção de som que é sensível ao menor movimento de impulso dos braços para frente ou para trás; ou seja, o risco de haver uma sobra de som é grande. Um dos arranjos para chocalhos que, literalmente, julguei interessante, foi feito para o samba-enredo da Mangueira em 2019<sup>82</sup>. O arranjo apresenta subdivisões agrupadas em três, tercinas, e quatro notas, semicolcheias, o que não é usual em se tratando de chocalho. Outro aspecto de difícil execução são agrupamento de quatro semicolcheias sem resolução no tempo forte, exigindo controle e coordenação do movimento dos braços. Tais transformações no uso de instrumentos tendem a ser adotadas como um desenvolvimento da prática musical em todas as baterias de diversos níveis. O que se observa sobretudo nas escolas do grupo especial, é que alguns arranjos são mais ousados em termos de tamanho e complexidade. Adiante, exemplificarei com transcrições de arranjos que chamam atenção pela complexidade, denotando fortemente à performance um caráter apresentacional.

**Figura 25 - Chocalhos da Mangueira**



<sup>81</sup> “Densidade” é um termo que Nketia usa ao se referir a divisões de uma duração de um som em partes iguais. (1974, p.126)

<sup>82</sup> O vídeo contendo esse arranjo, cujas frases em destaque começam aos 0:25m, está disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=uRlh-Er\\_KHl](https://www.youtube.com/watch?v=uRlh-Er_KHl) Acesso em 6/2/19.

Uma importante questão de gênero está relacionada ao chocalho. A maioria dos tocadores de chocalho é mulher, num ambiente majoritariamente masculino que é a bateria, há alguns anos não era permitido a participação de mulheres na bateria da Mangueira. Luciana Prass afirma que os chocalhos são considerados mais “fáceis” de tocar e não pedem o domínio de arranjos específicos. Sobre a afirmação de Prass, Antoinette Kujlaars em sua etnografia sobre três baterias (2009), conclui que “a afirmação de masculinidade” parece então ligada ao exercício físico assim como ao grau de dificuldade” (p.81). Saliento que se deve levar em conta que a pesquisa de Prass foi publicada em 1998 e que, de lá para cá, a prática musical das baterias se desenvolveu muito em função de uma concepção dos arranjos, incluindo as bossas e paradinhas. Segue abaixo o link para o áudio que mostra o arranjo para os chocalhos da bateria da Mangueira de 2019. Há muita variação rítmica e qualquer descuido pode acarretar num som a mais<sup>83</sup>.

#### 4.2.6 Cuíca

Figura 26 – Cuíca



Membronofone de fricção com haste interna, ou seja, não é um instrumento de ataque. Enquanto os outros instrumentos se adaptaram ou já descreviam um movimento corporal mais amplo e até mais agressivo, a cuíca, por ter a frágil varinha, o *gambito*, onde ocorre a fricção com o pano, manteve sua amplitude de movimento

---

<sup>83</sup> Neste vídeo, aos 39 segundos os chocalhos entram. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uRIh-Er\\_KHI](https://www.youtube.com/watch?v=uRIh-Er_KHI). Acesso em 20/1/20.

básico mais ou menos constante. Isso não significa que seus padrões rítmicos não tenham sido alterados ao longo do tempo. Devido à aceleração do andamento do samba sofridas ao longo do tempo e às exigências de projeção sonora do desfile, houve uma considerável diminuição dos improvisos e das frases ininterruptas, resultando num padrão de partido alto. Porém, é possível ouvir uma série que tentam preencher ao máximo a grade de pequenas pulsações<sup>84</sup>.

**Figura 27 - Toque de cuíca**



#### 4.2.7 Tamborim

**Figura 28 – Tamborim**

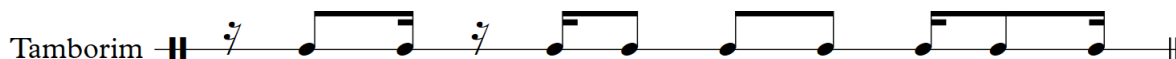


Pequeno membranofone cilíndrico de uma pele só. Tem seis polegadas de diâmetro por cerca de três centímetros de espessura. Originalmente seu formato era quadrado e sua pele era de couro, tocado com baquetas de madeira. O padrão rítmico era alcançado alternando-se toques de baqueta e dedos atrás da pele feito em cima da frase conhecida como telecoteco que é uma marca sonora de vários sub gêneros do samba.

---

<sup>84</sup> O vídeo abaixo mostra com clareza o desempenho das cuícas numa bateria. Acrescentamos que, em um número considerável de cuícas ouvidas a distância, percebe-se uma espécie de zumbido ou gemido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYKobf3clsl>. Acesso em 10/1/19.

**Figura 29 - Tamborim "telecoteco".**



Atualmente é tocado com baquetas de materiais sintéticos, como nylon ou acetato. Mestre Louro, que ficou à frente da bateria do Salgueiro por mais de trinta anos, considerava o tamborim como “o violino da bateria” (DANTAS, 2001, p. 20), em referência às longas frases de tamborim realizadas em contraponto e/ou suporte à melodia. Salgueiro, em comunicação pessoal, e Kuijlaars, em sua dissertação, respectivamente, acrescentam que o perfil sócio cultural do tamborinista é considerado mais intelectual do que o de outros naipes, cujos membros são tidos como mais “brutos” (2009, p.76); isto porque a escola não fornece o tamborim - o ritmista tem que comprá-lo, e em segundo lugar, pela necessidade de memorização do arranjo.

Numa bateria, há dois modos básicos de se tocar o tamborim, a depender do tipo de articulação. Um é o modo “normal”, que simplesmente significa a baqueta a executar toques na pele. O outro é o modo “carreteiro”, indicado para se tocar sequências rápidas de semicolcheias, numa média de andamento entre 140 a 155 batidas por minuto. Neste estilo, o primeiro golpe é normal, isto é, baqueta tocada na pele. No segundo golpe gira-se o tamborim para baixo acompanhado o movimento da baqueta, sendo que o terceiro toque, equivalente à terceira semicolcheia, é produzido tanto pelo encontro do movimento do tamborim em direção a baqueta, quanto da baqueta em direção ao tamborim, economizando assim o movimento do pulso que usa a baqueta. O quarto toque também é normal, ou seja, os ataques produzem um peso maior na primeira e quarta semicolcheia, coincidindo com frases cíclicas de um tempo de outros instrumentos. É o chamado “carreteiro três por um”. Há também o carreteiro “dois por um”, usado pela maioria das baterias atualmente. A diferença é que no “dois por um” a segunda e a terceira nota é o tamborim que lidera o movimento ao girar para baixo e para cima aproveitando o movimento da flexibilidade da baqueta. Trata-se de um recurso para se economizar movimento do pulso que tem que lidar com o andamento acelerado das baterias. O mais importante a ressaltar quanto a esta técnica é que ela produz uma diferença de peso, dependendo de como as notas são articuladas em relação ao giro do tamborim, e que ao meu ver é que mostra toda

a sutileza de recursos do tamborim<sup>85</sup>. Hemíolas e grupos de notas acéfalas ficam muito bem articulados quando tocadas no estilo carreteiro.

Encontra-se no Apêndice A, a transcrição do samba da Mocidade de 1998 “Brilha no céu a estrela que me faz sonhar”<sup>86</sup>. Destaco no arranjo de tamborins para o samba da Mocidade as hemíolas começando de modo acéfalo, um compasso depois da letra “C”, feita entre as frases curtas do samba ou “na respiração do cantor” como diz Mestre Odilon. Os tamborins também são responsáveis por certos clichês ou frase convencionada, tais como a “subida de tamborim”, que consiste numa série de tercinas (de quatro a oito tempos) e que serve para introduzir o samba-enredo e as “levadas” do tamborim, normalmente o carreteiro—ela aparece um compasso depois da letra “A” e na letra “B”. Segundo Hiram Araújo, criador do curso de jurados na RIOTUR em 1984, esta prática nasceu dos antigos sambas enredo que começavam com uma nota longa na melodia, e que se manteve atualizada (comunicação pessoal em 1/4/12). Num primeiro momento a subida cria um contraste com a melodia e depois a apoia com o carreteiro. Um outro clichê é o afoxé que é fortemente parecido na clave cubana 3—2. Ele foi muito usado nos anos 1990 para destacar os refrãos. Atualmente é mais usado em “esquentas” de bateria<sup>87</sup>.

#### 4.2.8 Agogôs

**Figura 30 – Agogô de quatro bocas**



<sup>85</sup> Link para observar diferenças entre tipos de tamborim carreteiro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=42w5A39l0gs>. Acesso em 29/12/18.

<sup>86</sup> Link do áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Pd33wfX13s>. Acesso em 12/12/19.

<sup>87</sup> Links que ilustram o afoxé no tamborim disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Bq48QFBT\\_9o](https://www.youtube.com/watch?v=Bq48QFBT_9o) Acesso em 7/05/19 e aos 0:44 min do vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=py1t\\_cOLEKQ](https://www.youtube.com/watch?v=py1t_cOLEKQ), acesso em 7/5/19.

É um idiofone de metal composto de duas campânulas, ligadas por uma haste de metal, percutido com baquetas e faz parte da herança musical subsaariana. Um dos padrões rítmicos é similar ao tocado nos agogôs e tambores das baterias, principalmente numa bateria dos anos 1960<sup>88</sup>. Na maioria das baterias que os utilizam, pois não são todas, os agogôs são de quatro bocas, prática que começou na bateria do Império Serrano em 1972. Nas baterias que utilizam agogôs de duas bocas, o telecoteco é mais notável pois são duas alturas. Nas que utilizam o agogô de quatro bocas, durante muito tempo usou-se o “padrão do Império Serrano”, mas em torno do ano de 2006, o Sidclei que começou tocando agogô na Portela começou a criar padrões diferenciados para algumas baterias, além de frases longas para agogôs realizadas em acordo com a estrutura da música. Segue a frase “padrão Império Serrano”.

**Figura 31 - Frase de agogô "padrão Império Serrano"**



Neste ponto gostaríamos de nos referir à transcrição do samba-enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel de 2017, *Mil e Uma Noites de Uma Mocidade Pra Lá de Marrakech* (ver Apêndice A), onde se pode ouvir claramente o arranjo de tamborim. Entretanto, a intenção é também de mostrar o padrão de caixa que aparece devido às frases curtas da melodia. Basicamente, chocalhos e tambores carreteiro apresentam logo após a subida de tamborim de dois compassos, frases densas de um tempo, gerando tensão com a melodia, intercalando com hemíolas quando notas há longas entre as frases do canto. Na segunda parte, no verso que começa em “Chegou, Chegou”, tamborim e chocalho silenciam causando contraste de textura com a melodia e no último verso executam o telecoteco.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> O Long Play “Festival de samba gravado ao vivo” (1968) é uma evidência dessa sonoridade. Link para o áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qvJMynD-zFU> Acesso em 9/4/20.

<sup>89</sup> Link para vídeo do ensaio técnico no sambódromo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUZ1BzWKCTg&t=178s> Acesso em 1/3/17.

**Figura 32 – Agogô de duas bocas**



Como outro exemplo, o Apêndice B trata de uma transcrição do arranjo do samba-enredo da Portela de 2018 – *De Repente de Lá pra Cá e Dirrepente de Cá pra Lá* – que procura colocar as frases de agogô em evidencia numa polifonia juntamente com os tambores e chocalhos. Sidcley, diretor de agogô, procura variar entre “base” (frase cíclica) e “desenho” (frase longa), de acordo com a melodia, mas aparentemente não usa os agogos para realçar a estrutura da música<sup>90</sup>.

### **4.3 Organização sonora e estética das baterias**

Há relativa expressão conceitual acerca da organização sonora e estética das baterias, mas essa produção tende a se expandir. Samuel Araújo descreve a organização sonora de uma bateria como “similares às práticas de grupos de percussão espalhados na África subsaariana, além de instrumentos como a cuíca e o agogô” (1992, p.129), que é baseada em ciclos rítmicos individuais superpostos. Notamos que estas camadas se destacam quanto as suas diferenças de comprimento, “ritmo, timbre, e até certo ponto, altura” (Ibid. p.130), apresentando durações de diferentes densidades: rápidas, médias e lentas, descrevendo ritmos denominados de

---

<sup>90</sup> Link para o vídeo do ensaio da bateria da Portela disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhDpxj7jnKw> Acesso em 5/1/18.



“divisivos” por H.J. Nketia, isto é, “ritmos que articulam às divisões regulares de um período de tempo” (1974, p. 128). Ritmos divisivos são aqui interpretados como durações proporcionais abstraídas de grandes durações, prática comum na música europeia. Araújo, baseado nas ideias de Pantaleoni (1972), sustenta que “as relações entre as partes recorrentes, [as frases cíclicas], dependem das conexões [posição] com um determinado ciclo constante, normalmente tocado numa campana” (1992, p. 143), que divide a duração de maneira assimétrica em pequenas durações, ou “ritmos aditivos”. De acordo com Nketia, “nos ritmos aditivos as durações das notas podem ir além da divisão regular dentro do espaço de tempo” (1974, p. 129)<sup>91</sup>. Nos ritmos aditivos os padrões rítmicos não são articulados ou acentuados igualmente, não havendo modelos de pulsos regulares como nos ritmos divisivos. Ao invés disso, os modelos são compostos por combinações de diversos agrupamentos de duas ou três referentes de densidade. Desse modo, no caso do samba urbano carioca, a linha assimétrica a que se refere Araújo é a linha guia (*time line*), que serve como ponto de referência temporal entre o canto, dança e instrumentos, a maioria de percussão. Embora nem toda linha guia seja assimétrica<sup>92</sup>, a do samba urbano que é formado por dezesseis pequenas pulsações<sup>93</sup> ou referentes de densidade é articulada assimetricamente em sete mais nove pulsações. O grupo de nove pulsações começa após a pausa.

**Figura 33 - Padrão assimétrico do samba urbano de sete mais nove pulsações.**



Esta linha guia é encontrada no toque do ritual candomblé Cabula mas também foi obtido por Kubik na região do Zaire em 1965, presente numa dança

---

<sup>91</sup> Notei que os ritmistas das baterias se ocupam em criar frases e estruturas rítmicas que coincidam com as síncope da melodia, mas não parece haver uma noção de ritmo aditivo tal como pode ser encontrada num ritual de candomblé. Na minha visão, os surdos juntamente com o violão e o cavaquinho formam uma estrutura rítmico harmônica que é parte de uma estrutura maior que pode ser concebido como divisiva.

<sup>92</sup> Kofi Agawu aponta para diversos tipos de linhas guia, ou *topos*. Segundo ele, “a chave para o entendimento de um *topos* é a dança ou coreografia sobre o qual este é baseado” (2003, p. 73). Para ele a questão da linha guia ser considerada divisiva ou aditiva depende da camada textural de fundo, o *background*.

<sup>93</sup> Tiago de Oliveira Pinto chama de “pulsações elementares” (1999, p. 92)



chamada kachacha (1979, p.17). Carlos Sandroni denomina esse padrão de “samba do Estácio”.

Araújo pondera que a combinação de ritmos divisivos sobrepostos entre si forma um plano sonoro de fundo (background), que é uma espécie de base sonora de “interação constante” (GUILLLOT 2013, p.11), ou uma “cama rítmica” (*rhythmic bed*), de acordo com Michael Tenzer (2006, p. 126). Agawu conceitua que:

Esse background forma uma estrutura, ou um padrão regulatório simples que torna possível os padrões de acento e duração e que constitui um *topos* particular. O background fornece as condições para a possibilidade da linha guia”. (2003, p. 78)

Segundo Araújo, em cima desse plano de fundo estaria um primeiro plano (*foreground*) formado por outros ritmos aditivos e variações rítmicas que formam uma “impressionante composição sonora”. Entretanto, acho que a noção de Agawu, em que o background serve de base para a linha guia, é a que melhor se adapta a noção de organização de uma bateria nos moldes de até meados dos anos 1970, cuja sonoridade era de uma batucada com predominância do telecoteco<sup>94</sup>, onde a linha guia acima é facilmente reconhecida. Ao longo do tempo, o telecoteco começa a ser estetizado, aparecendo “disfarçadamente” em forma de arranjo. Conforme colocou Tiago de Oliveira Pinto, as linhas guias emergem e submergem, mas permanecem presentes no fazer musical (1999, p. 98, 99)

O fato de não estar sendo marcado com a batida de tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto” (p.99).

Esta prática pôde ser observada no campo. Durante os ensaios técnicos, que são ensaios gerais no sambódromo, nota-se que os ritmistas frequentemente tocam discreta e relaxadamente esse padrão do telecoteco no aro das caixas e repiques enquanto o samba-enredo é tocado e cantado pelo cavaquinho, violão e voz, antes de “subir a bateria”, que é quando a bateria toda começa a tocar, e ao efetivamente tocarem, caixas e repiques apresentam padrões rítmicos diferentes

---

<sup>94</sup> Neste áudios o telecoteco é bem presente: LP Festival de samba gravado ao vivo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nD40oSgz-eY> Acesso em 25/2/19 e trecho do desfile da Império Serrano. Samba-enredo: Heróis da liberdade de Silas de Oliveira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6m\\_i0LzjQg](https://www.youtube.com/watch?v=6m_i0LzjQg) Acesso em 25/2/16.

daqueles tocados no aro. Outro relato vem do Mestre Odilon: “Eu testo se o samba é bom no telecoteco” (Comunicação pessoal em 13/12/15). Para Odilon, que é uma referência no meio social das baterias, a ideia do que seria um bom samba passa pela percepção de que existe um encaixe da melodia na linha guia característica, uma coincidência de inflexões rítmicas entre o canto e a percussão.

Ampliando-se a concepção de superposição de planos sonoros tal como colocada por Araújo, proponho dividi-los em termos de variações. Num plano de fundo, denota-se uma camada básica invariável; à qual Barsalini denominou de “condução”. Este plano “responsável pela execução de quatro ataques por cada pulsação no samba, que pode ser executado por diferentes instrumentos, como ganzá e pandeiro” (BARSALINI apud LEPPAUS, 2018, p. 40). Trata-se das “levadas” ou “batidas” que são formadas por frases cíclicas de um tempo tocadas pelos chocalhos, tamborim estilo carreteiro, frigideira, repique; além de frases de dois tempos tocadas pelos surdos de primeira e segunda, que seriam atribuídas às funções de “marcação” (Ibid.). Um segundo plano de fundo (segundo *background*) denota frases mais longas e uma variação maior do que na interação permanente. Este é formado por frases de quatro tempos ou mais, tocados por: caixa, tamborim estilo telecoteco, surdos de terceira, variações rítmicas e o cavaquinho, cuja levada, segundo Mestre Odilon, se assemelha à da caixa. Num primeiro plano estariam frases de caráter horizontal, não cíclico, como os arranjos de frases para surdo de terceira, improvisado de repiques, arranjos para tamborim e para agogô de quatro bocas, as bossas, além da melodia. Tenzer, a respeito da percussão na música cubana, explica que é importante considerar que existem planos formados por “múltiplas camadas em constante mutação e coincidências sonoras” (2006, p.126), ao invés de se pensar em termos de primeiro plano (melodia) e segundo plano (camada rítmica). A considerar o estágio de desenvolvimento alcançado pelas baterias, achamos que essa análise é a que melhor reflete princípio de sua organização sonora atual. Apesar dos instrumentos manterem suas principais frases cíclicas, estas são interrompidas e sofrem variações constantes devido a um progressivo processo de estetização das baterias.

#### **4.4 Pontos de inflexão (*Turning points*)**

Temos a destacar que as transformações estéticas mais abruptas e

significativas tiveram origem em decisões artísticas do eventual mestre de bateria, motivadas por interesses diversos: expressar tendências e valores culturais de interesse dos grupos envolvidos: ganhar a competição por exemplo, ou ainda, criar uma marca sonora, um sinal diacrítico que estabeleça uma diferença entre as concorrentes.

A sonoridade das baterias mudou muito desde seus primórdios lá nos anos 1930, mas um dos primeiros desenvolvimentos das baterias em direção a um discurso musical inovador, é creditado ao Mestre André, o José Pereira da Silva (1932-1980), da Mocidade Independente de Padre Miguel. A ele é atribuído a invenção da “paradinha” executada ao vivo no desfile de 1959, quando ele “criou a parada quase total, deixando somente a caixa de guerra repicando” (JÓRIO e ARAÚJO, 1969, p 161). Vale a pena ressaltar que esta foi a única fonte primária encontrada cujo relato diverge do propagado “mito de origem” de que a paradinha teria sido inventada por acaso após um escorregão de André neste desfile; o gesto foi entendido pelos ritmistas como um sinal para parar de tocar. Há também o depoimento do Celsinho do Repique que integrou a bateria do Mestre André a partir de 1973, onde diz que por ocasião das peladas de futebol com os ritmistas se planejava as paradinhas<sup>95</sup>. André transformou o chocalho cilíndrico, que era “interno”, contendo objetos em seu interior, (FRUNGILLO, 2001, p. 77,78) para o chocalho de platinelas, que é externo, ou seja com objetos presos no exterior do cabo ou haste, e cuja sonoridade é bem mais penetrante e agressiva do que o chocalho cilíndrico. A ele é creditado o padrão rítmico da caixa, que ficou conhecido como o toque de caixa da Mocidade. Durante a década de 1970 foi gravada a série de sete discos, Bateria nota 10—Padre Miguel, além de outros discos com a bateria da Mocidade em primeiro plano. As bossas e frases de pergunta e resposta entre repiques e o restante de bateria<sup>96</sup> teriam sido originadas na Mocidade e se desenvolveram gradativamente como uma espécie de vocabulário institucionalizado a título de performances em “esquentas” e shows<sup>97</sup>. Segundo Thalita

---

<sup>95</sup> Ver depoimento disponível aos 6:40s <https://www.youtube.com/watch?v=hynqPX3hcyM>. Acesso em 21/3/19.

<sup>96</sup> Segue o link do áudio cujos solos de repique aparecem na introdução e aos 18min45s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=33unyleuS1E&t=76s>. Acesso em 21/3/2019.

<sup>97</sup> Atualmente há um mercado de trabalho, cuja extensão é difícil de avaliarmos nesta pesquisa, para um seleto grupo de sambistas (músicos e assistentes) que participam de shows, workshops e gravações.

Santos, contudo, diretora de tamborim da Vila Isabel e da Viradouro, “atualmente estas frases não são quase utilizadas pois cada bateria criou suas próprias frases de repiques”.<sup>98</sup> A referência mais antiga a partir de uma noção de bateria voltada para uma performance de apresentação parece que mesmo através da atuação de Mestre André a partir do desfile de 1959. Encontramos também no centro de memória da LIESA uma nota de um jornal desconhecido de 1961, revelando que “neste ano não houve maiores novidades nas baterias”.

Temos que considerar a possibilidade de que não só o crescimento dos desfiles das escolas, mas também o modo de se gravar os sambas enredo, tenha importado na aceleração do andamento e sonoridade da bateria. Entretanto essa questão merece maior comprovação etnográfica. Em nossas entrevistas com os primeiros produtores de discos de samba-enredo, Laíla e Zacarias Siqueira, ambos ainda em atividade, falou-se a respeito da participação de músicos profissionais de conjuntos como o Nosso Samba que tocava no clube Bola Preta, porém não conseguimos precisar se este fator foi determinante da alteração na sonoridade das baterias, mas sim nos arranjos, como falaremos mais adiante.

A primeira parte da década de 1970 foi muito significativa em termos de mudanças estruturais no universo das escolas de samba. A concepção de sonoridade das baterias começou a mudar em função de uma reação em cadeia, a partir da entrada das escolas de samba na cultura de massa via TV, cuja performance assumiu um forte desempenho midiático, e via indústria fonográfica. Afinal o rádio divulgava os discos de samba-enredo que começaram a ser gravados nesta época. De modo resumido: a estruturas dos sambas enredo, nos seus aspectos formais, andamento e estrutura melódica sofreram alterações. Foi a era do declínio de um tipo de samba longo, o samba lençol, mais lento, sincopado (com uma média de três notas por tempo), sem refrão no meio, e que não condizia com a divulgação radiofônica e ainda deviam causar problemas de “atravessamento” (desalinhamento entre canto e bateria) no desfile. Entrou em cena um samba mais comercial, menos sincopado, com refrão no meio. Naturalmente, essas mudanças afetaram a performance da bateria, a começar pela mudança na fabricação dos instrumentos. Os instrumentos foram metalizados e as peles dos tamborins, caixas e repiques foram plastificadas à exceção

---

<sup>98</sup> Ver Vídeo Thalita Santos Perguntas e respostas aos 40s, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eaCmipcyHBc&t=43s>. Acesso em 21/3/2019.

de surdos e cuícas. Mesmo assim muitos surdos usavam pele de plástico no lado inferior (pele de resposta). Isso ocorreu principalmente em atendimento à organização do desfile, cuja crescente grandiosidade demandava maior projeção sonora e expansão tímbrica, tal como colocado nos conceitos de Turino em relação às concepções de uma performance de apresentação. Um outro ponto indica uma passagem de um desfile artesanal para um desfile industrial; não havia mais condições de se ficar esquentando pele de animal em fogueiras para esticar a pele dos tamborins ou mesmo das caixas. Mas, a título de reforço, se os sambas enredo mudaram, mudou também a sonoridade da bateria, pois o telecoteco não se sustenta quando tocado rapidamente por vários ritmistas simultaneamente. Também é difícil afirmar com precisão se o processo de estetização da bateria começou com o mercado de gravações de discos, ou se partiu de dentro das comunidades, mas houve uma alavancada em termos de produção musical na medida em que as baterias foram gravadas.

Possivelmente o momento mais significativo em termos de uma elaboração de concepção de performance de bateria se deu no final dos anos 1990. Foi uma época de grandiosidade dos desfiles, quando se discutia bastante a criatividade, tema em torno do qual giravam as contínuas mudanças nos critérios de julgamento, e que culminaram, no ano de 2002, com a inclusão do critério de criatividade como obrigatório em sete dos dez quesitos<sup>99</sup>. Tais inovações na bateria deve-se à figura do Mestre Odilon, originalmente da União da Ilha, e que viria a implementar uma performance musicalmente disciplinada, baseada em controle e planejamento na bateria da Grande Rio, onde consolidou sua carreira. Como ele obteve ótimos resultados na competição, seus procedimentos foram tomados como paradigmas a serem copiados por outros mestres, o que por um lado, gerou padronização de estruturas sonoras.

Entre suas inovações estão a criação de um espaço (corredor) entre as fileiras de ritmistas a fim de que as ordens do mestre pudessem ser vistas por todos, já que a fantasia dos ritmistas encobre-lhes a visão. Por este corredor circulam os diretores que se encarregam de “fiscalizar” a performance mais atentamente. Odilon também criou oficinas de percussão cujo objetivo era corrigir problemas técnicos e padronizar as levadas de caixa. Ele buscava igualar o baqueteamento, os acentos e

---

<sup>99</sup>Em 2015 o quesito Conjunto foi retirado do julgamento, restando portanto nove quesitos.

o peso das notas. Adepto de um andamento “mais para trás”, Odilon padronizou também as frases dos surdos de terceira, que segundo ele, quando improvisam muito, tendem a correr e gerar imprecisões.

Sua concepção de surdos se desdobrou em configurações diversas, tais como “terceiras desenhadas”, “terceiras soltas (“livres”), mas também desenhada em certos momentos, ou ainda a possibilidade de deixar, num mesmo trecho, apenas alguns surdistas de terceira livres tocando com outros padrões coreografados (ou desenhados), sendo a tarefa delegada a ritmistas em quem ele pudesse confiar para improvisar. Ele também foi o primeiro a usar duas macetas no surdo de terceira, em alusão ao grupo baiano Olodum especializado em afro reggae; esta prática de duas macetas foi incorporada ao repertório das baterias. Odilon se ressentia deste uso pois acha que o seu emprego é exagerado: “parece uma metralhadora do começo ao fim”<sup>100</sup>.

Ele considera que a arrumação espacial da bateria é fundamental para projeção e equalização sonora, o que facilita tanto o julgamento quanto a escuta entre os próprios ritmistas, por isso desenvolveu mapas de bateria com a localização dos instrumentos e com a posição de cada ritmista. Segundo ele, “não se pode colocar nas pontas quem toca mal, nem se pode colocar dois ritmistas que tocam bem juntos, tem que contrabalançar”<sup>101</sup>. Equalizando a bateria Odilon garantia uma “perfeita conjugação de sons”, critério a ser observado no julgamento. Mas se os improvisos diminuíssem, a criatividade se expressou na concepção de arranjos, na “conversa entre instrumentos”, e nas bossas cuja complexidade foi expandida a outras partes do samba, já que o costume até então era fazê-las no final da segunda parte<sup>102</sup>.

Finalmente, Odilon realizou alterações em relação ao tamanho e complexidade das bossas, mas também mudou a relação entre as bossas e a estrutura da música. Odilon começou a fazer bossas em outras partes da música onde

---

<sup>100</sup> Comunicação pessoal em 12/6/17.

<sup>101</sup> Ver aos 1:11:00. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=84uTCpDwsn4> Acesso em 12/12/16.

<sup>102</sup> Ver depoimento aos 3min do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M-il6wAzTGE>. Acesso em 2/4/18.

não se costumava fazer<sup>103</sup>. Normalmente se fazia a paradinha de pergunta e resposta entre repique e tutti, no final da segunda parte, possivelmente indicando uma preparação para o segundo refrão, que é onde se começa a performance do samba-enredo. Isso pode ser comprovado na versão gravada do samba-enredo da Mocidade de 1998 de acordo com o link descrito na página 112.

De acordo com Barros (2016), a partir de uma noção de Stuart Hall sobre o “descentramento”, Odilon teria sido o inovador no sentido da subjetividade do sujeito como um fator definidor das identidades, no caso identidades sonoras, passível de abolir marcas sonoras pré-existentes. Assim, não se trata da bateria de uma determinada escola mas sim a bateria do Mestre Odilon. Um aprofundamento nesta direção seria investigar sob quais circunstâncias, surgiram a figura dos mestres que passaram a ser remunerados, passando pela alta circulação destes, gerada pela busca do fator competência, até chegar ao ano de 2019, quando houve uma busca por mestres “da comunidade”. Segue abaixo uma das primeiras bossas feitas em forma de “conversa” entre surdos e tamborins, cuja execução pode ser ouvida aos 1:38m no link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ID0h14PinnU> Acesso em 17/08/19.

#### 4.5 Bossas e paradinhas

Estes são termos coloquialmente tomados como sinônimos, sendo que as diferenças conceituais aparecem mais nas situações formais de entrevistas e debates. A bossa pode ser definida como um discurso musical contrastante e novo em relação ao discurso da bateria que é sempre subordinado ao canto. Segundo Wallan Amaral, ex-mestre da Vila Isabel, “bossa é quando há conversa de instrumentos”. (Comunicação pessoal em 10/12/18). Para o julgador de bateria e percussionista orquestral Philipe Davis, a bossa é “o momento em que a bateria tem para demonstrar a criatividade, um trabalho mais elaborado além do acompanhamento ao samba. O

---

<sup>103</sup> Neste samba-enredo da Grande Rio de 2002 é possível escutar bossas exibindo “conversa entre os instrumentos” em diferentes partes da música. Ver aos 2:32, 4:56, 9:14. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akCAI8rStyM&t=911s> Acesso em 22/5/19.

importante é a bossa trabalhar para o samba, dentro do enredo e da rítmica da melodia” (Comunicação pessoal em 20/3/19). Já o Mestre Odilon chama atenção para uma tendência a supervalorizar a bossa. “Bossa é feita pra enriquecer e dar mais brilho no trabalho, é a cereja do bolo, mas só que o recheio do bolo também tem que estar bom ou seja, o ritmo tem que estar gostoso” (Comunicação pessoal em 10/11/19). Segundo o Mestre Ciça, “a paradinha é aquela que usa repique, com pergunta e resposta, já a bossa é mais refinada, tem mais nuance” (Comunicação pessoal em 20/4/19)<sup>104</sup>.

Paradinha, segundo um exame mais detalhista, teria surgido com a prática de se parar a bateria para se fazer frases em diálogo com o repique na época do Mestre André da Mocidade Independente de Padre Miguel. Já as bossas teriam aparecido depois, certamente com a influência das gravações comerciais que incluíam arranjos para bateria. Santo (2011, p. 233), por ocasião de sua investigação sobre a origem das escolas tijucanas e as características de suas baterias, levanta *en passant* a questão da influência das orquestrações das *big bands* que faziam constante uso das convenções e breques (*breaks*). De fato, a performance competitiva é também um espaço de expressão intrínseca à realidade cultural dos ritmistas cuja forma é reelaborada e se torna um material inédito, seja ela *big band* dos anos 1950, *disco music* nos anos 1980, ou *funk* nos anos 1990.

Possivelmente os termos se tornaram sinônimos através do desenvolvimento da prática musical que adquiriram; por um lado, um caráter evolucionista na medida em que as bossas, apesar de ao longo do tempo, se tornaram mais complexas admitem um encaixe que independe da estrutura da música; já a paradinha é feita em determinadas seções. No exemplo demonstrado, o samba da Mocidade de 1998, o repique conversa e chama a bateria no final da segunda parte.

Uma hipótese curiosa lançada pelo nosso interlocutor Guilherme Salgueiro da Vila Isabel, é que as bossas tenham sido criadas no estúdio a partir dos arranjos feitos pelos maestros e não pelos mestres, demarcando assim uma diferença entre “paradinha” e “bossa”, eventualmente tomados como sinônimos. Segundo ele, “o que o Mestre André fazia era parar a bateria, isto é, a paradinha; a bossa veio depois, nos

---

<sup>104</sup> Segue em anexo uma transcrição do samba-enredo da Mocidade de 1998, Brilha no céu a estrela que me faz sonhar, onde é possível perceber no final da segunda parte, o “diálogo” entre repique e a bateria. Link para o áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Pd33wfX13s>. Acesso em 12/12/19.



estúdios. De acordo com o Laíla, diretor de carnaval e produtor musical dos discos de samba-enredo desde 1978, as bossas partiam, na maioria das vezes, dos arranjadores, tais como o falecido Ivan Paulo. Nem todos os anos, contudo, as gravações eram com bateria, sendo frequentemente acompanhadas por pequenos grupos de experientes ritmistas e incluíam congas e bateria norte americana (comunicação pessoal em 12/3/18). O arranjador e diretor musical Jorge Cardoso, atuando há cerca de trinta anos nas gravações e no sambódromo, ressalta que nos anos 1980 as bossas frequentemente eram criadas no estúdio e que, quando ele gravava com a bateria propriamente dita, ele passava o arranjo nas quadras junto com o mestre, prática que faz até hoje. Ainda segundo ele, “o samba marchado faz com que as bossas e frases de tamborim preencham os espaços da melodia” (comunicação pessoal em 17/01/2019).

A hipótese de que a elaboração das bossas tenha começado nos estúdios ganha força se fizermos uma analogia com o processo de gravação pelo qual passou a célebre canção *Pelo telefone* (1917), conhecido com o primeiro samba a ser gravado. Carlos Sandroni (2001) mostra, através do exemplo de *Pelo telefone*, como se deu a transformação do samba caseiro em samba de estúdio de gravação, ou a transformação entre um samba artesanal até virar um produto comercial, revelando o que foi dito acima sobre os novos lugares de produção do samba. Sua forma teve que ser aumentada; foram criados solos e uma introdução instrumental, novamente condizente com um objetivo de se reproduzir uma performance de caráter de apresentação nos termos de Turino.

De qualquer maneira, no período entre meados da década de 1970 e meados da década de 1980, o que se ouve em termos de arranjos para bateria são frases para tamborins hoje em dia consideradas bem simples. Outra percepção de cunho musicológico que enseja investigação mais consistente seria delimitar o período mencionado acima, como um período de transição entre uma sonoridade predominantemente “antiga”, isto é, correspondendo ao telecoteco em primeiro plano, à uma sonoridade hegemônica das caixas, como uma espécie de clave do samba-enredo.

Atualmente o que se observa é cada vez mais uma tendência a uma distinção tímbrica independentemente da forma da música, expressa na alternância de frases ensaiadas, na polifonia de vozes que se dá num diálogo entre os diversos instrumentos, além de uma disposição a uma desaceleração do andamento, e de uma

preocupação com clareza de articulações. Trata-se, no caso dos arranjos, de uma proposta de um desafio de execução e memorização por parte do ritmista, e que pode ser visto como um desdobramento da competição formal. Uma das questões principais desta tese é buscar indicar a influência do processo de julgamento nas diretrizes acima apontadas.

O fato é que as baterias acompanharam a evolução estética dos elementos artísticos, analogamente à elaboração visual e coreográfica daqueles. Analogamente ao aumento do tamanho das estruturas cênicas das escolas de samba, as baterias também buscaram expansão em termos de projeção sonora, em atendimento à grandiosidade do espaço físico do cortejo e em aumento de gama de timbres às demandas de uma correspondendo performance de apresentação. Apesar das alterações estéticas preconizadas pela modernidade, certas estruturas permanecem como referências sonoras na performance, constituindo um conjunto de categorizações tidas como tácitas no universo das baterias, tal como uma espécie de DNA a sofrer mutações dependendo da “química” que se desenvolve numa “polifonia” em várias dimensões. Estas são: o desejo de expressão de tendências culturais e políticas; a própria relação dialógica entre o discurso musical apresentado pela bateria e o discurso do julgamento; e os desdobramentos da competição formal através da informalidade. Finalmente, a bateria apresenta uma particularidade, pois se nos elementos plásticos a liberdade foi concedida a portadores de diplomas e coreógrafos, nas baterias o discurso musical e organologia foi entregue, ainda que seja difícil avaliar a extensão da influência dos arranjadores nos estúdios, à salvaguarda dos ritmistas e mestres, os produtores da cultura, pois eles é que possuem o capital cultural para lidar com as questões de organização sonora e estética. Na realidade, fiz esta pequena digressão para iluminar a ideia de que no processo de desenvolvimento da prática de performance de bateria tenham participado não só os mestres mas outros agentes, como os arranjadores, os técnicos, os julgadores de bateria dos desfiles, função esta que até recentemente era desempenhada por arranjadores e técnicos.

Segue no anexo D, um exemplo de arranjo para o samba-enredo do Salgueiro de 2016. Neste caso gostaríamos de mostrar um exemplo de bateria que usa caixa em cima, e que procura destacar mostrar o timbre de cada naípe no arranjo, havendo um diálogo entre os tamborins e chocalhos, além de bossas que geram uma sensação de equilíbrio rítmico, ou tensão com o samba, devido à interrupção da

marcação dos surdos de primeira e de segunda.<sup>105</sup>

#### 4.6 Dinâmica de ensaio das baterias

Assistir aos ensaios é uma experiência onde é possível se observar que há um fator orgânico envolvendo a corporalidade, o cantar e o tocar, inerente à herança das musicalidades africanas. Etnomusicólogos como John Blacking e John M. Chernoff observaram que “tocar e cantar estão intimamente conectados” (PRASS, 2004, p. 160). O próprio significado das palavras “drums” para os índios norte-americanos powwows (SCALES, 2007, p.4) e “ngoma” nas línguas bantus, se referem à performance participatória tocada, dançada e cantada pelos mesmos componentes. O desenvolvimento da prática musical das baterias no contexto dos desfiles também estimulou essa organicidade, grande parte, por meio da disciplina.

As coreografias ajudam na memorização da forma da música e o gestual muitas vezes indica o conhecimento da “partitura” da bateria. Cantar é estimulado por vários mestres, em função da memorização dos arranjos que são feitos “em cima da letra”; isto é, como colocado antes, há uma relação de reforço ou tensão entre o perfil melódico e a bateria. Mais do que isso, cantar e tocar na avenida ajuda a conscientizar o ritmista estimulando e relacionando as escutas interna e externa como referências no desfile. Em vez de ficar tocando a esmo, o ritmista desenvolve suas capacidades musicais de maneira integrada.

Há diversos tipos de ensaios envolvendo a bateria, sendo ela a ala que mais se dedica à preparação da performance. Além disso a bateria é o segmento que abre o desfile e é o último a sair. Algumas baterias começam a ensaiar em maio. Guilherme Salgueiro, meu interlocutor junto ao universo das baterias, explica a dinâmica de ensaios:

Junta-se aqueles que desfilaram no ano anterior e começa-se a tocar, fazendo os diversos clichês tais como as subidas, caídas [cadências] de primeira e segunda e algumas bossas. Na Vila [Isabel] separa-se por naípe. Depois em meados de setembro, começam as disputas de escolha de samba, que é uma ‘oportunidade para se pegar braço’. Após a escolha do samba, começa-se a colocar os desenhos de tamborim e bossas, que é uma espécie de aprofundamento, um pente fino. Também tem a preparação para a gravação do CD das escolas

---

<sup>105</sup> Link para o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ttywoQEGg-3M>. Acesso em 19/12/17. A primeira parte da música começa aos 0:54 minutos.

de samba que é feito em meados de outubro. Nessa época acontecem os ensaios de comunidade na quadra onde se testa a harmonia, os andamentos e as bossas. Existem também aos sábados os ensaios show que apesar de cansativos são ‘bons para a gente se socializar’, pois tocam-se sambas antigos e quem tocou em outras baterias mostra o desenho de tamborim. É assim que a gente aprendia antigamente, trocando informações. Algumas agremiações promovem encontros com feijoadas no fim de semana, do tipo escola X visita escola Y, e ninguém quer fazer feio quando vai se apresentar numa escola coirmã. Tem também, mais próximo do carnaval, os ensaios de rua, onde simula-se um desfile, com recuo, carro de som, paradas para jurado. Depois disso, em janeiro, há os ensaios técnicos no sambódromo, ainda sem o som da avenida, porém com o carro de som, já que o som da avenida é reservado somente aos vencedores do carnaval do ano anterior, e depois tem os desfiles. É pedreira, quanto mais próximo dos desfiles mais chance de haver mais ensaios só de bateria (comunicação pessoal em 20/3/2019).

Participar de todo o ciclo da performance deve ser uma experiência musical e etnográfica riquíssima, incluindo a didática de preparação da performance. Só para tomar um aspecto: sendo o ritmista voluntário, como fazer com que se garanta a sua assiduidade e dedicação em meio a um espetáculo grandioso em que há diversos interesses em jogo? Guilherme responde que é o amor à escola ou o prestígio de participar e uma boa bateria, “e há também os laços de amizade entre os ritmistas e os diretores de naípe que vão se construindo no ambiente”, tanto é que muitas vezes um mestre deixa o cargo e leva consigo seus seguidores para uma outra escola<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup>Como referência a estudos de caso, ver a dissertação de Kuijlaars (2009) e a tese de Barros (2016), onde ambos demonstram as sociabilidades oriundas da circularidade dos mestres a ocupar este posto entre diversas escolas.

## 5 A VOZ DA LIESA: OS MANUAIS DE JULGAMENTO

Dentre as múltiplas vozes que integram a polifonia gerada entre os diversos meios sociais envolvidos na competição das escolas de samba, o *Manual do Julgador* é possivelmente o discurso que se apresenta de modo mais homofônico. O sentido metafórico do termo “homofônico” é aqui usado por representar a voz daqueles a quem é conferido elaborar as regras e os critérios de julgamento, a LIESA; neste sentido uma voz mais uniforme do que a dos julgadores, mestres e ritmistas. Entretanto, a cada ano debates entre diferentes vozes são gerados, e se os critérios de julgamento não mudam com tanta frequência é porque para isso seria necessário gerar muito debate estético. Já as regras “técnicas” do julgamento e do desfile, tais como o sistema de pontuação e o número de julgadores, estas são constantemente fruto de intensa discussão. De fato, as regras mais discutidas são as que estão ligadas à sustentabilidade do espetáculo e a legitimidade do julgamento.

Em meados da década de 1970, a medida em que o desfile foi se tornando cada vez mais um espetáculo competitivo, ocupando mais espaço físico e midiático, envolvendo altos valores com patrocínios públicos e privados, houve uma demanda por um processo de regulamentação e institucionalização de regras a orientar os julgadores, e a tentar legitimar o uso destas verbas por meio de um sistema objetivo. De certa maneira isto foi colocado no *Manual do Grupo de Acesso*, de 1993, organizado pelo pesquisador Hiram Araújo, o Dr. Hiram, que foi o principal coordenador dos cursos de julgadores da RIOTUR e LIESA durante os anos 1970 e 1980<sup>107</sup>. Ele afirma que:

Durante muitos anos as escolas de samba foram julgadas, sem que se soubessem os critérios de julgamento. Os julgadores simplesmente davam as notas, ao sabor de suas interpretações, desconhecidas dos sambistas (Ibid., p.34).

Tendo este também afirmado em comunicação pessoal que, em razão do crescimento vultoso do desfile, foi necessária uma melhor organização do julgamento.

De fato, no artigo não publicado, “A arte de julgar”, Dr. Hiram se refere aos critérios de avaliação como “parâmetros a serem seguidos durante o julgamento” ao invés de “manuais de ensinamento técnico de como se julgar as Escolas de Samba”

---

<sup>107</sup> Pelo que apuramos, foi Dr. Hiram que deu início ao processo de formatação e formalização do sistema de julgamento e, durante as décadas de 1970 e 1980, coordenava o julgamento dos desfiles.

(2007). Além disso, Araújo em parceria com o carnavalesco Amaury Jório em 1968, previram alguns dos procedimentos que viriam a ser adotados, tais como a necessidade de remuneração aos julgadores e o dever de se justificar as notas dadas (p. 224, 226), com exceção à regra que proibia a participação de “desfilantes em *travesti*”, regra que obviamente durou pouco tempo.

Apesar da existência dos critérios, as justificativas só passaram a ser obrigatórias em 1987. Falaremos nelas adiante. Até então Dr. Hiram classificava as apreciações de “impressionistas”.

Recentemente falecido, Dr. Hiram não pode ser acessado para esta pesquisa, porém conseguimos contato com o ex-julgador de bateria, José Maria Flores, um dos fundadores da escola São Clemente em 1961, que trabalhou junto a ele na elaboração dos critérios de julgamento durante a década de 1980. Ele nos falou a respeito da elaboração dos critérios, visando dar conta de uma necessidade de se colocar em palavras uma performance que pouco se havia conceituado a respeito, e cujo julgamento era baseado num saber de senso comum de como se deveria julgar<sup>108</sup>.

Segue um trecho de nossa conversa que demonstra a tentativa de se formalizar a apreciação estética da performance de bateria:

SN: De onde vêm os critérios de julgamento de bateria? Coisas como “perfeita conjugação de sons”, “versatilidade”? Quem bolava essas coisas?

JMF: Então, na década de 1980, o Dr. Hiram chamava os especialistas de cada área e conversava, no caso da bateria, ele me chamava, a gente conversava...

SN: E como era a elaboração dos critérios? Os mestres eram ouvidos na elaboração destes?

---

<sup>108</sup>A narrativa de Flores sobre a tarefa de se criar critérios lembra um pouco o episódio narrado pelo etnomusicólogo Christopher Scales, que ao trazer um fundador de um grupo de tradição indígena norte americana Powwow para dar uma aula na universidade, demonstrou dificuldades em explicar as diferenças entre Powwow tradicional, não competitivo, e Powwow de competição, limitando-se a dizer que são diferentes. O mesmo tipo de situação onde o fazer musical não está necessariamente ligado ao ato de conceituar aparece nessa entrevista do compositor e intérprete Zeca Pagodinho ao explicar que samba e pagode “são iguais mas são diferentes.” Ver aos 2:00. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lb5lIndy8Y>. Acesso em 20/8/19. Ambos os casos ilustram as questões que aparecem para aqueles que produzem a cultura popular, ao falar sobre música sob uma perspectiva do fenômeno sonoro e mesmo comportamental.

JMF: Havia reuniões separadas, primeiro só com os julgadores e depois só com os mestres. Que eu saiba, eles não opinavam nas regras. É que nem futebol: você não vai chamar os jogadores para fazer as regras. Você tem que apresentar sugestões.

SN: E de que modo o julgamento influenciou a performance das baterias?

JMF: O julgamento trouxe comportamento e responsabilidade à bateria. Na minha época os ritmistas trocavam de instrumento entre si no meio do desfile e carregavam jornal para colocar fogo e esquentar a pele dos instrumentos (comunicação pessoal em 10/8/19).

Consultamos também Reginaldo Bessa, arranjador, julgador de samba-enredo em 1982, ex-presidente da Comissão de Carnaval da RIOTUR em 1986 e 1987, que ajudou Dr. Hiram na elaboração dos quesitos. Segundo Bessa, Dr. Hiram tinha muito prestígio junto aos presidentes e elaborava os critérios junto com eles. Sua narrativa é similar ao do José Maria Flores, no sentido de que ele também indica que não havia uma base conceitual para se definir os critérios de bateria que “eram empíricos e difíceis de serem traduzidos em palavras cujo entendimento fosse possível a todos os envolvidos” (comunicação pessoal em 07/10/19). O que nos chama atenção aqui, é que segundo estes dois relatos, os mestres não eram consultados na elaboração dos critérios de julgamento da bateria, e sim os presidentes das escolas é que o faziam juntamente com alguns especialistas ou estudiosos do samba, o que de certa maneira demonstra a amplitude da polifonia de vozes envolvidas no julgamento da bateria.

As competições de calipso e *steel band* em Trinidad guardam semelhanças com as competições das escolas de samba, por também estarem sujeitas às políticas culturais e mercadológicas. Ao nosso ver, Shanon Dudley em seu artigo sobre estas competições carnavalescas observa uma espécie de relação dialógica envolvendo diversas vozes:

“A escolha do critério de competição e a posição social dos juízes levantam questões óbvias sobre a hegemonia e a invenção das tradições. Por outro lado, esse tipo de interesse e enquadramento têm impactado a arte do carnaval da classe baixa já há tanto tempo, que se pode considera-los como parte da tradição do carnaval” (2003, p.14).

Infelizmente não foi possível o acesso a todos os manuais publicados. Apesar disso, foi possível ter uma ideia das variações dos critérios de julgamento ao

longo dos anos.

O manual mais antigo ao qual tivemos acesso (veja Anexo E), não tem data de publicação, mas estima-se que seja do período entre 1972 e 1975, uma vez que se lê Estado da Guanabara - RIOTUR entre os dados de publicação dessa edição. A RIOTUR foi criada em 1972 e a fusão do estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro se deu em 1975. Assim, a partir dessas datas, chega-se a uma pista sobre o período de publicação. Um dos supostos primeiros manuais tem apenas uma página para dez quesitos.

Para a bateria deve-se observar a “batida característica, o vigor e a dinâmica de ritmo”. Aparentemente estes termos são objetivos e claros, mas existe uma subjetividade, dado que a percepção auditiva é individual, os julgadores são *outsiders* e, reitero, cada julgador traz sua memória musical e valores estéticos para o espaço do desfile. Muito provavelmente esses critérios correspondiam a regras informais, categorizações que não eram escritas, sendo que a evolução do julgamento as definiu, dando uma direção ao julgamento, pois este está sempre sujeito à relação dialógica entre os julgadores e a bateria. Podemos por exemplo, interpretar “batida característica”, como expressões e sinais sonoro-musicais que traduzem a identidade de uma bateria de escola de samba, embora não esteja definido no Manual quais seriam essas batidas. Quanto a “vigor e dinâmica de ritmo”, numa interpretação literal poderia significar uma referência à intensidade ou energia sonora e expressividade ou intenção da performance, o que é chamado de “pegada”. Fica-se então sujeito a uma dupla subjetividade: corresponde à interpretação do que seriam critérios e a subjetividade inerente a percepção auditiva em si. Ao pretender reivindicar “o vigor e a dinâmica de ritmo”, como legítimo conceito do belo, o manual acaba gerando uma interpretação subjetiva do significado destes termos, pois “temos o direito de reivindicar o belo mas este jamais deixará de ser uma universalidade subjetiva, meramente reivindicada (REGO, 2015)<sup>109</sup>”.

Como não temos a certeza da data deste Manual, não sabemos quais os debates que foram gerados em torno das sucessivas mudanças para os outros manuais.

---

<sup>109</sup> Ver REGO, Paulo Costa. A arte no pensamento de Kant. In: Seminários Internacionais Museu Vale. Publicado em 5 de novembro de 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY\\_Ws](https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY_Ws). Acesso em 1 jul. 2018.



Numa primeira impressão, ao analisarmos a sequência cronológica de manuais, parece que há uma tentativa de crescente objetivação dos critérios, porém um olhar mais atento mostra que houve também uma tentativa de atribuição de significados e definições de parâmetros sonoros e estéticos a serem avaliados pelos julgadores. A partir do início dos anos 1990<sup>110</sup>, contudo, essas elucidações sobre funções e propriedades da bateria tendem a desaparecer, indicando uma volta a uma tendência de se atribuir um senso comum a estes significados, restando no Manual apenas as indicações do que deve ser observado e julgado na performance de bateria. Vejamos os critérios que constam num outro manual, provavelmente dos anos 1970, também sem data, mas que certamente foi posterior ao primeiro:

A bateria sustenta, com vigorosas batidas de sons, a cadência indispensável ao desenvolvimento do canto e dos movimentos coreográficos do conjunto. Cada bateria tem seu próprio ritmo.

O juiz deve observar a constância e a inalterabilidade do ritmo, a perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos. E como a bateria deve parar diante da sua cabine para uma exibição especial, a disposição da bateria como conjunto instrumental.

Deduzimos então que no intervalo entre as publicações dos manuais, debates surgiram em torno de necessidades de maiores esclarecimentos a respeito dos critérios de julgamento em razão de terem gerado confusões e imprecisões diversas. Desse modo essas explicações foram necessárias e surgem como discursos dessa relação dialógica que envolve os três agentes mencionados. Temos que considerar que possa ter havido outros fatores, além dos eventuais desacertos ocorridos no julgamento, que devem ter sido levados em conta nas alterações dos manuais. São outras vozes nesta relação polifônica que têm que ser consideradas pois os anos 1970 as escolas foram assimiladas como grande potencial turístico, mas também foi a época da ditadura militar, o que fez com que burocratas assumissem cargos públicos de chefia, e que certamente interferiam diretamente em todo tipo de exibição pública. Não seria estranho se também influíssem nas regras do julgamento. O regulamento de 1971 mostra que a Secretaria de Turismo “poderá indicar, como juiz, de qualquer quesito, uma personalidade de comprovado valor moral e de elevados conhecimentos gerais e culturais”. Chama a atenção a expressão “elevado

---

<sup>110</sup> A exceção do Manual do Grupo de Acesso de 1993, onde há uma extensa parte conceitual e histórica sobre o julgamento das Escolas de Samba.

valor moral”, que pode suscitar o desejo de um julgamento que tenha valor e autoridade no sentido de reconhecimento social. Não podemos esquecer que outra possível voz a atuar nas diretrizes da elaboração dos critérios está a da lógica empresarial, parte do já comentado processo de passagem da fase festiva, embora nunca tenha deixado de sê-la, para a fase de espetáculo. Chinelli e Machado da Silva destacam que “a fase moderna das escolas de samba se desloca da esfera política para a esfera econômica” (2004, p.215, 216), portanto as regras seguem também as lógicas das transformações do espetáculo<sup>111</sup>.

No Manual de 1976 (ver ANEXO D) transparece essa transformação. Vale dizer que naquele ano o desfile passou a ser realizado num ambiente maior, a avenida Presidente Vargas e não mais na avenida Antônio Carlos. Além disso, o número de julgadores triplicou, passando de um por quesito a três por quesito. Isso indica não só um investimento financeiro maior na organização do espetáculo e da competição, mas também um maior cuidado com objetividade e legitimidade do julgamento. Aumentando-se o número de julgadores diminui-se o risco de dolo ou deslisura. A noção de objetividade também está presente na ideia de homogeneidade pretendida pelos critérios ou parâmetros conforme consta no Manual, onde se apresentam “elementos fundamentais que devem servir de base à avaliação de cada quesito, de modo a tornar homogêneo o julgamento final”<sup>112</sup>.

Um outro enunciado interessante e único, pois só aparece neste Manual, é que:

Para efeito de julgamento, os desfiles das escolas de samba devem ser entendidos como uma manifestação de arte popular: música, poesia, dança, indumentária etc., não cabendo portanto, qualquer juízo ou julgamento de caráter erudito ou acadêmico.” (Ibid.)

Fica então o questionamento sobre o que seria o julgamento de caráter erudito ou acadêmico, uma vez que sempre houve a presença de acadêmicos no corpo de julgadores, que é mesclada com profissionais de áreas afins. É claro que esta discussão poderia ser muito mais profunda, pois sempre houve um diálogo entre

---

<sup>111</sup> É difícil, tanto o acesso às memórias quanto aos documentos como atas de reuniões entre a RIOTUR e as escolas de samba. Segundo Tania Fayal, Presidente da Diretoria de Certames da RIOTUR, entre os anos de 1983 e 1989, as escolas também decidiam as mudanças no regulamento (comunicação pessoal em 16/9/19), e tal prática continua até hoje.

<sup>112</sup> RIOTUR, Julgamento das Escolas de Samba, Carnaval de 1976.

a cultura erudita e popular. Na nossa opinião, o julgamento de uma bateria usa os mesmos parâmetros empregados num concurso de música instrumental, acrescidos de noções de criatividade e expressividade, esta última tomada como dada e específica à este tipo de prática musical. Inclui-se aí o *swing*, as texturas, os acentos, os ataques e nuances. Nos parece que a ressalva acima, além de poder se tratar de uma preocupação com a preservação e salvaguarda da cultura das escolas, seria essa também uma questão de se evitar usar conceitos que não reforcem um distanciamento social entre o julgador e os membros das escolas de samba. Mostraremos adiante que dependendo do modo como o julgador faz a sua justificativa, seu discurso pode causar um reforço deste distanciamento. Veremos também que a partir da década de 1990, o discurso do julgador contribui para o desenvolvimento destas práticas musicais de maneira mais efetiva, a exemplo da imprensa carnavalesca, que já demandava mudanças nos quesitos visuais desde a década de 1950.

Ainda sobre o Manual publicado em 1976, para a avaliação da bateria este prevê a observação de:

Batida característica, cadência (andamento) firme, segura, marcação precisa. Ritmo variado diversificado (breques, paradas). Equilíbrio sonoro dos diversos grupos instrumentais. Número de figurantes. Roupas.

O importante nesse caso é verificarmos a tentativa de trazer ao julgamento uma indicação mais objetiva através da expressão “equilíbrio sonoro dos diversos instrumentos” e, talvez pela primeira vez, observa-se a noção de ritmo diversificado (breques e paradas), indicando que, já nesta época, o dinamismo de bossas e paradinhas estavam se institucionalizando como um desenvolvimento da prática musical. Observamos também uma diferença em relação ao Manual anterior: existe uma tentativa de se relacionar os termos “cadência”, significando andamento e “ritmo diversificado”, como um discurso contrastante com os padrões de acompanhamento da bateria ao samba-enredo. O detalhe neste Manual é que a roupa da bateria passa a ser avaliada, ainda separadamente do quesito Fantasia, o que parece indicar uma perspectiva de que todas as alas devem contribuir para o aspecto visual, valorizando o espetáculo televisionado.

O próximo Manual ao qual tivemos acesso foi o de 1984, já na época do sambódromo, e que apresenta novas respostas que surgiram, se considerarmos os

manuais como uma das vozes na arena de debates em torno da avaliação das escolas de samba. O exemplar apresenta uma série de definições com algumas frases riscadas e com correções, algumas das quais vieram a aparecer nos futuros manuais. O texto original define bateria como:

Orquestra da escola. A bateria sustenta, com vigorosas batidas de sons, a cadência indispensável ao desenvolvimento do canto e dos movimentos coreográficos do conjunto. Cada bateria tem sua característica própria.

Destacamos, neste Manual, a preocupação com as identidades ou características de cada bateria, e cuja ausência nos manuais seguintes pode ter sido a causa de julgamentos polêmicos, já que tais justificativas dadas se voltavam para características identitárias, tangenciando uma noção etnocêntrica, como veremos adiante.

O manual de 1984 indica uma busca de uma maior objetividade, pois define alguns conceitos aos quais são atribuídos pesos diferentes em três categorias: Andamento e Ritmo; Harmonia e Movimentação, e Uniformidade e Postura:

ANDAMENTO: É a regularidade da cadência. RITMO: Marcação firme e precisa, podendo ser variado e diversificado através de breques e paradas. Sua volta à cadência, evidenciará a versatilidade da bateria.

A estes dois conceitos são atribuídas notas entre dois e quatro pontos.

HARMONIA: É a perfeita conjunção dos sons emitidos pelos vários instrumentos de percussão. Não confundir com o conceito clássico de harmonia musical. MOVIMENTAÇÃO: É o perfeito deslocamento da bateria, inclusive sua parada e seu retorno ao desfile.

A cada um destes dois conceitos são atribuídas notas entre dois e quatro.

UNIFORMIDADE: É a identidade das peças da indumentária dos componentes da bateria. Constitui deslize a apresentação de componentes com falta de qualquer peça da fantasia.

POSTURA: É a correta apresentação individual dos instrumentistas. Constitui deslize a apresentação individual de forma desleixada ou inconveniente.

A cada um destes conceitos deve-se atribuir notas entre um e dois.

Alguns conceitos são explicados, e outros não. Percebemos, em relação ao Manual anterior, um maior cuidado com a definição de termos como “cadência”, no caso, regularidade da cadência. Até então, pelo que vimos, esta é a primeira vez em que se vê o termo “versatilidade”, e cujo significado variou um pouco ao longo do

tempo, ora significando a volta do solo (bossa) às camadas de acompanhamento ao samba-enredo (ritmo), ora incluindo a “dinâmica resultante do ritmo dos seus instrumentos”. A partir de 2002 “versatilidade” aparece sem atribuição de significado.

Parece também que alguns conceitos são inerentes a outros quesitos, tais como a Harmonia, que se refere ao canto, mas que na bateria significa “perfeita conjunção dos sons”. Já “movimentação”, no sentido de perfeito deslocamento, está relacionado ao quesito “evolução”, que prevê um deslocamento fluido e constante durante o cortejo. Mas a expressão “parada e retorno ao desfile” parece se referir à entrada da bateria no recuo (ou *box*) enquanto a escola evolui, ou ainda pode significar a parada em frente ao módulo do julgador.

Parece também que houve medidas para moralizar ou domesticar o comportamento dos ritmistas, que eventualmente não se apresentassem de forma disciplinada, pois o controle da performance é requisito primário em contextos de apresentação.

O Manual de 1989 parece ter sido feito em cima das correções feitas à mão no Manual de 1984, lembrando que não conseguimos obter os manuais entre 1985 e 1988. O formato desse Manual é o que permanece até hoje. Ao todo são 45 páginas, onde constam detalhes sobre as palestras ministradas aos julgadores, os valores a receber, a ordem das escolas no desfile, a ficha técnica do desfile com letras das músicas e enredos, as regras sobre a importância do sigilo e da permanência no módulo de julgadores, e as instruções de preenchimento das fichas de avaliação. Enfim, o Manual traduz o caráter de profissionalismo e o desejo de que o julgamento tenha a maior integridade possível.

Este talvez tenha sido o primeiro Manual a chamar a atenção para a concepção do desfile, cuja proposta é ser uma obra de arte e que, por isso, há que se levar em conta o aspecto subjetivo do julgamento. Por outro lado, o Manual pede que o julgamento seja técnico e que haja um distanciamento crítico, como forma de garantir um julgamento objetivo, “com base num entendimento das diversas partes que integram um quesito” (p.19).

Porém o Manual não entra em questões de como lidar com o equilíbrio entre questões técnicas e estéticas, e principalmente como lidar com as eventuais justificativas que envolvam o gosto pessoal. Ao invés disso, este associa a ideia do distanciamento crítico à uma busca de uma imparcialidade, e se volta para o lado ético:

O julgador não se deve deixar levar pelo nome ou fama da Escola, e sim, pela apresentação da Bateria em julgamento, não devendo também, levar em conta a quantidade de seus componentes, e sim, a qualidade da apresentação<sup>113</sup> (p.20).

Em relação ao julgamento da bateria, também não consta o termo “versatilidade”, porém fica claro que é possível a presença de breques e paradas além de se admitir a possibilidade de desenhos rítmicos próprios que caracterizam as marcas de cada bateria. Ou seja, há uma definição de identidade sonora baseada em padrões rítmicos, possivelmente aparecendo em desenhos de tambores que nessa época começavam a se basear numa concepção “horizontal” no sentido de extrapolar as frases cíclicas que sobrepostas formam um sentido vertical<sup>114</sup>.

Em 1990, os critérios de julgamento da bateria tomam a forma que prevalece, a exceção de pequenas alterações, a mesma até hoje. Propõe-se uma avaliação em torno dos fatores que balizam o que foi chamado de “andamento rítmico”:

A manutenção regular e a sustentação dada pelo ritmo.

A marcação firme e precisa, podendo conter breques e paradas, sendo que a volta à cadência, corretamente, evidenciará a versatilidade.

A constância e inalterabilidade do ritmo.

A perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos.

O que podemos depreender desse Manual em comparação com o anterior recai na proposta do aspecto técnico e objetivo do julgamento e para isso nada mais conveniente ou inconveniente, dependendo do ponto de vista, do que levar em conta, na avaliação da performance, aspectos ligados às dimensões de tempo e espaço. Possivelmente este é o motivo pelo qual foram inseridos vários critérios ligados ao ritmo ou duração do som. Não descartamos a possibilidade de que o aumento do número de critérios ligados ao ritmo se deu como resposta aos problemas de desalinhamentos ou atravessamentos dentro da própria bateria e entre a bateria e o

---

<sup>113</sup>Esta recomendação e a diminuição na amplitude das notas que passou a ser entre cinco a dez pontos ao invés de zero a dez pontos indicam, ao nosso ver, uma preocupação da LIESA com o acirramento e com a lisura da competição.

<sup>114</sup>Veja tambores da Mocidade em 1989 aos 1:50. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=6u2O\\_pzqziw](https://www.youtube.com/watch?v=6u2O_pzqziw). Acesso em 29/11/19. Veja também tambores da Beija Flor. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IXXgcyOF0fs>. Acesso em 29/11/19.

canto, que eram muito comuns nesta época.

Notamos outra diferença entre o Manual de 1990 e os anteriores. Pela primeira vez pede-se que o julgador não leve em consideração se a bateria não parar em frente às cabines de julgamento de 1990 ou estacionar nos recuos próprios. O fato mostra possivelmente uma preocupação excessiva com o controle do tempo do desfile, muito regulado em função da transmissão televisiva.

Finalmente, o Manual reforça a preocupação pela probidade do concurso acrescentando que o julgador não deve se deixar levar pela reação do público ou da imprensa especializada.

Nos anos de 1991 e 1992, o Manual permaneceu o mesmo em relação à bateria, e no ano de 1993 houve uma pequena simplificação no que deve ser observado na bateria, restando apenas:

A manutenção regular e a sustentação da cadência dada pelo ritmo e pela melodia do Samba-Enredo

A perfeita conjugação de sons

A versatilidade da Bateria (p. 31)

O detalhe é que não há uma explicação do que seria “versatilidade”, tal como se dava na década de 1970; quando se supunha que havia um senso comum no entendimento do que deveria ser julgado numa bateria<sup>115</sup>.

Nos anos de 1994 e 1995 os critérios permanecem os mesmos, mas no Manual de 1996 há uma ampliação do significado de “versatilidade”, a qual “poderá se expressar através da coesão do ritmo resultante da dinâmica de seus instrumentos e/ou através da ocorrência de paradinhas e/ou convenções” (p. 32). Novamente deduzimos que outros debates surgiram em torno da necessidade de se esclarecer os critérios de julgamento. Achamos que vale a pena comparar os critérios com as justificativas dadas pelos julgadores, o que tentaremos fazer na próxima seção.

Em 1997, os critérios permaneceram os mesmos para a bateria, mas em 1998 acontece um fato curioso: a versatilidade continua a se expressar através da coesão do ritmo resultante da dinâmica de seus instrumentos, porém eventuais paradinhas e convenções não devem ser mais levadas em consideração. Não

sabemos ao certo o motivo de tal alteração justamente num momento de tanta espetacularização. Especula-se que tenha sido a apresentação da bossa funk pela bateria da Viradouro no carnaval que causou polêmica por não se tratar de uma citação do gênero samba<sup>116</sup>.

Entre 1998 e 2001, não constam alterações no sistema de notas ou nos critérios de julgamento. Somente em 2002 é que acontece a derradeira alteração nos critérios de julgamento das baterias, quando se incluiu no Manual o critério de “criatividade e versatilidade”, aos já existentes: “perfeita conjugação de sons” e “manutenção da cadência em consonância com o samba-enredo”.

Segundo o presidente da LIESA, as baterias melhoraram muito depois desta formalização que, segundo ele, se deu em atendimento ao crescimento do espetáculo. Na prática, a “criatividade” institucionalizou a prática das bossas, pois é a maneira mais explícita de se destacar um arranjo musical para a bateria. Pelo que soube através do julgador Claudio Matheus e Mestre Odilon, houve muita discussão na LIESA a respeito da obrigatoriedade de bossas.

Em outro depoimento, o ex-presidente da Mangueira, Ivo Meireles, revela que a bateria da Mangueira só passou a fazer bossa depois que ela se tornou obrigatória pelo critério de criatividade (comunicação pessoal em 5/8/2019).

O caminho é a performance, ou seja, o show, coreografia, impressionar o público. Por exemplo, a paradona [parada total por vários compassos], subir em carros alegóricos. O que ficará são as frases simples, menos é mais. As bossas complicadas não resistem ao tempo. Um tipo de performance para os jurados, que eu imaginei, seria pedir a eles que escrevessem um arranjo pra bateria executar.

A tendência, tal como em outras tradições musicais que participam de competições, é que a criatividade, a hibridização ou citação de outros gêneros seja cada vez mais frequente por alguns motivos: 1) A competição muito acirrada tende a padronizar as estruturas, pois procura-se copiar aquele que está ganhando; 2) A criatividade entra em campo como uma maneira de estender o repertório e marcar

---

<sup>116</sup> Barros afirma que em 1998 o *Manual do Julgador* foi alterado face a inovação do funk tocado pela Viradouro, porém não dá maiores detalhes sobre a fonte desse dado. (2016, p.329). Para ouvir o funk executado ao vivo acesse o link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ex2fmHYUTyI> Acesso em 20/5/13.

A bossa se repete aos 9:14, aos 21:20, e aos 1:05:00, e serve também de parâmetro para se constatar uma prática usual: a diminuição do andamento durante ao longo do desfile,



uma diferença entre a performance dos concorrentes<sup>117</sup>; 3) A maioria dos quesitos, ou seja, sete, e atualmente são nove, pedem a criatividade. Constituem exceção: “Harmonia”, que se refere aos parâmetros de afinação, equilíbrio do canto e instrumentos de corda; e “Mestre-sala e Porta-bandeira”, cujos parâmetros de julgamento se referem à indumentária e à plasticidade dos movimentos. Ainda assim, neste quesito há demandas de criatividade por parte dos julgadores<sup>118</sup>.

O julgamento é uma eterna discussão; está sempre em estudo. Os manuais podem representar a voz da LIESA, mas as regras surgem a partir do diálogo entre a performance, resultados e as lógicas dos interesses envolvidos, que pode ser a lógica da avaliação, a da venda do espetáculo, a da expressão de tendências culturais e da participação na festa.

A seguir tentarei mostrar um pouco da interação entre o discurso dos mestres e dos julgadores que se manifestam através das justificativas dadas às penalizações.

---

<sup>117</sup> Cadden aponta ambiguidades em relação às competições modernas de bandas escocesas: divulgar tradição e travar um diálogo com world music. Isto gera critérios de avaliações empíricos e subjetivos, estes os mais interessantes, segundo ele (2003, p. 120).

<sup>118</sup>Veja reportagem do SRZD “Na cabine do julgador”: Saiba como é julgado mestre-sala e porta-bandeira.” Disponível em: <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/224358+na+cabine+do+julgador+saiba+como+e+julgado+mestre+sala+e+porta+bandeira>. Acesso em 19/8/19.

## 6 A VOZ DOS JULGADORES: AS JUSTIFICATIVAS

### 6.1 A sincronia

Ao ler as justificativas dos julgadores desde 1987 até 2019, notei que ao longo do tempo há uma tendência nas apreciações a se tornarem mais técnicas e específicas. Percebi que a trajetória das justificativas delineou uma certa tipificação ou categorização baseada em parâmetros sonoros, pelos quais os julgadores tentam traduzir suas percepções. A partir desta tentativa notei várias situações que talvez ajude a entender porque o julgamento das baterias, enquanto objeto de debates entre os agentes envolvidos, é um fenômeno complexo, no sentido da percepção do fenômeno sonoro, na tradução e análise dos julgadores deste fenômeno, na interpretação dessas justificativas pelos mestres, geralmente percebidas por estes como subjetivas.

O primeiro passo realizado foi uma correlação entre os critérios de julgamento expostos nos manuais e os termos usados pelos julgadores. Em seguida, escolhi alguns julgamentos que geraram interpretações polêmicas entre os mestres e ritmistas. Ao observar os critérios atuais, a exceção do termo “criatividade”, um primeiro olhar parece não revelar, ao menos literalmente, uma correlação entre as expressões usadas pelos julgadores e os critérios “perfeita conjugação de sons emitidos pelos vários instrumentos”, “manutenção regular e a sustentação da cadência em consonância com o Samba-Enredo”, e “criatividade e versatilidade”. Mas posso admitir também que os termos, por serem vagos e amplos, logram abarcar a grande maioria das justificativas. Apesar de haver um senso comum no entendimento dos critérios de julgamento, essa mesma clareza não é encontrada nas terminologias utilizadas pelos julgadores para descrever os erros cometidos pelas baterias.

Assim, observei que não há um consenso sobre o significado dos termos usados para apontar erros, e os julgadores podem atribuir vários nomes diferentes a um mesmo fenômeno que eles considerem como “erro” <sup>119</sup>. Isso pode ser verificado

---

<sup>119</sup> Tiago de Oliveira Pinto alerta para a pluralidade dos termos e seus significados usados no universo do samba em seu artigo, Som e música. Questões de uma antropologia sonora: “Diferente de outras áreas do saber local, não é contraditório teorias nativas operarem no campo musical com concepções próprias, não-ocidentais, e utilizarem, ao mesmo tempo, esta terminologia, que é derivada da teoria musical europeia” (2001, p.245). Uma bateria com ritmo mais cadenciado significa

quando os julgadores usam termos como “falta de sincronia”, “embolação”, “imprecisão rítmica”, “turbulência rítmica”, “choques rítmicos”, “desentrosamento rítmico”, “ritmo embrulhado”, “falta de sintonia”, “falta de homogeneidade”, “desarticulação”, “desencontros rítmicos”, “divergências rítmicas” entre outros termos utilizados para significar algumas discrepâncias como ataques ou frases cíclicas que não soam, para o julgador, claramente sincronizadas, e em muitos casos, em uníssono. Aqui agrupei estes termos em uma só categoria, a de “sincronia”, ou a sua falta, por entender que se referem ao mesmo fenômeno sonoro. Esse fenômeno pode acontecer em diversas situações, por exemplo: 1) Entre instrumentos do mesmo naipe, como os de chocalhos, quando os movimentos para frente e para trás não estão sincronizados; em outros instrumentos quando as frases cíclicas não estão bem articuladas; 2) Em toques de tercinas no tamborim, a chamada “subida de tamborim”, principalmente quando começa de maneira acéfala; 3) Quando há uma pequena defasagem de andamento entre um grupo de instrumentos diferentes um grande contingente de ritmistas, entre 250 e 300, se torna um risco pois, quanto mais gente tocando, mais chance de falta de sincronia se corre, principalmente devido à distância entre os ritmistas da parte da frente e da parte de trás, gerada pelo espaço ocupado por uma bateria; 4) Também é possível que improvisos em instrumentos como o tarol sejam percebidos como “sujeiras” tocados junto às frases cíclicas da caixa, já que ambos têm timbres muito parecidos; 5) Se considerarmos que a sonoridade de bateria apresenta uma textura de alta densidade, ou seja, com muitas subdivisões rítmicas na figura de semicolcheias, e se o compararmos a outros gêneros menos densos, como o funk atualmente veiculado, teremos uma ideia de que cada unidade de referência mínima, ou aproximadamente uma semicolcheia, que não seja tocada em uníssono, pode passar uma noção de discrepância.

Cabe aqui uma pequena digressão, pois falta de sincronia ou imprecisão é de longe o tipo de “erro” mais apontado pelos julgadores em trinta e dois anos de divulgação pública das justificativas.

Muitas práticas de performance coletivas remontam a eras onde as noções de performance eram outras e que resistem ao tempo, porque o desfile das escolas é também festa e ritual. Seriam, então, práticas musicais que representam uma época

---

no senso comum um andamento mais lento, mas segundo Mestre Odilon, cadência significa um ritmo gostoso (comunicação pessoal em 10/10/19)

em que as melodias dos sambas enredo e as próprias baterias eram tocadas mais lentamente e de forma mais sincopada que hoje. Num andamento acelerado, a tendência é que, nos instrumentos da bateria, os ataques sejam mais perceptíveis, pois o nível de energia tende a se elevar devido ao aumento de amplitude do movimento da baqueta necessário para a produção de mais velocidade, aumentado também a intensidade, fazendo com que a sincronia seja mais exposta e a falta desta, mais perceptível<sup>120</sup>. Do ponto de vista da percepção auditiva poderíamos pensar em termos de proporções, se considerarmos a falta de sincronia como um desvio do pulso, e ao afirmarmos que, quanto mais acelerado o andamento, mais perceptível é a falta de sincronia. Se tivermos um pulso por segundo, ou seja, sessenta batidas por minuto, e houver um desvio de cem milissegundos, isso corresponderá a dez por cento da duração do pulso. Mas se tivermos um pulso de duas batidas por segundo, ou seja, uma semínima equivalente a cento e vinte batidas por minuto, isso significa também que cada pulso terá quinhentos milissegundos e um desvio de cem milissegundos corresponderá a vinte por cento da duração do pulso<sup>121</sup>.

Ainda sobre as diferentes noções de sincronia, Keil (1966) chama atenção para as discrepâncias sonoras que fazem parte do “suingue” ou ‘balanço’, e que são pequenas inflexões, também chamadas de microrritmo. Trata-se de pequenos desvios de batidas isócronas, fundamentais nas práticas participatórias. Keil afirma: “Música, a fim de ser pessoalmente envolvente e socialmente válida tem que estar ‘fora do tempo’ e ‘desafinada’”<sup>122</sup>. Segundo Keil as discrepâncias se dão em dois tipos principais: o processual, que está mais ligado ao aspecto da duração; e o textural, que está mais ligado ao aspecto do timbre, altura, arranjos.

É possível que, num estudo histórico mais detalhado, essa noção de sincronia, até cerca de trinta anos atrás, talvez não fosse uma questão importante,

---

<sup>120</sup> Reiterando Snyder em *Music and Memory an Introduction*, (2001, p.163): Instrumentos cuja produção do som é atacada, definem melhor o ritmo.

<sup>121</sup> Snyder explica que “quando dois eventos sucessivos dispostos a cerca de um intervalo de 62 milissegundos ou 1/16 de segundo, eles se tornam tão conectados que é impossível de se ouvi-los como eventos separados” (2001, p.162). Se arredondarmos este número para 70, isto representará num andamento lento, digamos a 60 batidas por minuto, uma proporção de 1000/70 milissegundos, isto quer dizer que o pulso será 14,28 vezes maior do que a distância entre os ataques que não foram sincronizados. Já com um andamento de 120 BPMs, o pulso será 7,14 vezes maior do que a distância entre os ataques.

<sup>122</sup> Music, to be personally involving and sociably valuable, must be “out of time” and “out of tune” (1966, p.275).

pelo contrário, e fizesse até parte das nuances do “balanço”. Concordam a esse respeito tanto o Mestre Odilon quanto o diretor de bateria Bruno Marfim da São Clemente e o nosso interlocutor, Guilherme Salgueiro. Este foi um dos motivos pelo quais Odilon resolveu, ao ser convidado para ser mestre na Grande Rio em 1998, a padronizar as “levadas” (frases cíclicas) de caixa: “quando cheguei lá, havia nove padrões de caixa. Não dava, era muita bagunça. Eu tive muita resistência quando resolvi padronizar as batidas, porque eu mandei tocar um a um e isso era constrangedor pro ritmista” (comunicação pessoal em 1/10/19).

O relato e a concepção Odilon são importantes porque mostram as estratégias e as metodologias adotadas pelos mestres a fim de adequarem o discurso das baterias às demandas do julgamento moderno. Não foram os julgadores que pediram para padronizar as frases nem as afinações; este processo partiu dos mestres em seus métodos de tentativa e erro, às vezes em atendimento a outros fatores. Odilon, por exemplo, revela que padronizou as batidas de surdo de terceira para evitar a correria<sup>123</sup>, embora admita ter realizado mudanças em nome da competição (Ibid.). Quando falei com nosso interlocutor e ritmista Guilherme Salgueiro, a respeito do impacto do julgamento na performance, ele nos revelou dois aspectos que contrapõem discursos a respeito dos tais erros de sincronia. Um é o fato de que os mestres detestam esse tipo de justificativa, pois alegam que não teriam como estar sem sincronia, já que as levadas em uníssono são inerentes ao fazer musical das baterias. O outro ponto é que este tipo de justificativa não teria como ser contestada, nem por meio de gravações.

SN: Os mestres concordam que a falta de sincronia é o principal erro?

GS: Os mestres ficam revoltados quando há justificativas do tipo: “falta de sincronia, ou houve embolação entre caixas, repiques e tamborins”. Não fazem todos a mesma levada em semicolcheias? Então como podem estar errados? Acho essas justificativas muito superficiais, você não consegue mostrar onde embolou, ao contrário de algumas paradinhas onde você escreve, bota [escreve] no minuto tal, em frente ao meu módulo a retomada foi acelerada ou embolada (Comunicação pessoal em 17/8/2019).

As noções de processo e textura, nos termos de Keil, talvez sejam menos distinguíveis entre si na performance musical de grandes grupos de percussão. O

---

<sup>123</sup> Debate disponível aos 3:40 em [https://www.youtube.com/watch?v=cJAmX\\_3l3ns](https://www.youtube.com/watch?v=cJAmX_3l3ns) Acesso em 10/2/16.

quantitativo instrumental agrupado em naipes, organizados em camadas de timbres se torna ao mesmo tempo um fator gerador de camadas texturais, o que talvez explique o grande número de justificativas que falam de sincronia, relacionando-a com parâmetros como altura, afinação, numa relação de causa e efeito. Abaixo mostrarei como esta terminologia foi empregada nas justificativas.

Finalmente, outra perspectiva se refere a diferentes noções de sincronia ao longo do tempo e que dependem do contexto em questão. Turino, ao explicar que a sincronia é fundamental em contextos de performances participatórias, se refere a uma sincronia social e um tipo de comportamento que reflete o sentimento de pertencimento e unidade necessários neste contexto. Já a sincronia a que se referem os julgadores em suas avaliações se refere a uma sincronia técnica, sonora, e que se refere mais a uma performance de apresentação do que de participação.

Segue abaixo minha percepção da trajetória do julgamento, que, através de uma relação dialógica, categorizou a performance em parâmetros ou elementos sonoros a serem avaliados.

## 6.2 As justificativas

As justificativas passaram a ser obrigatórias a partir dos desfiles de 1987<sup>124</sup>, uma antiga reivindicação de Dr. Hiram<sup>125</sup>. Nos dois primeiros anos, isto é, em 1987 e 1988, as justificativas são vagas e imprecisas, tanto para descontos de notas, quanto para as notas máximas. Um detalhe no caderno de justificativas nos chamou a atenção no ano de 1987: o número de notas máximas não poderia ultrapassar a metade do número de escolas que, naquele ano, foi de dezesseis. É possível então que debates tenham sido gerados em torno desta exigência, e que devem ter gerado uma pressão extra sobre o julgador, além de poder estimular a atribuição de justificativas intrincadas. Esta questão é digna de investigação, pois o fato de se exigir um número máximo de notas dez reflete, ao meu ver, uma das vozes a reivindicar que

---

<sup>124</sup> Confirmamos o fato como maestro Eduardo Morelenbaum, que foi julgador de bateria em 1984, ano da inauguração do sambódromo. Consultamos também o centro de memória da LIESA, onde estão as notas a partir de 1987. Ambas consultas confirmam o fato; no entanto, neste mesmo ano, o julgador e percussionista, Djalma Correa, não justificou suas notas.

<sup>125</sup> Consta em seu livro *Escolas de samba em desfile: Vida, paixão e sorte*, escrito em parceria com Amauri Jório: “As notas não são justificadas quando em nosso entender deveriam sê-lo” (1969, p. 224).

a competição estaria a serviço de estimular o espetáculo, o que pode sugerir que a acuracidade da apreciação seja relevante neste sentido. O Presidente da LIESA revela que o excesso de notas dez pasteuriza o espetáculo. (comunicação pessoal em 27/1/20)

Apesar de não aparecer formalmente nos outros manuais, todos os anos durante o curso de julgadores, o presidente, que é quem ministra o curso, pede que se valorize o dez, chegando a afirmar que o excesso de notas dez é tão prejudicial quanto um desconto. Em minha condição de julgador de bateria, senti uma situação de tensão na polifonia entre os agentes; pelo lado da LIESA existe uma pressão para não se dar muitas notas dez; pelo lado da comunidade das escolas de samba e da imprensa carnavalesca, os julgadores são vistos como “catadores de erros”.

Voltando às justificativas de 1987, estas se parecem com discursos de comentaristas de carnaval televisivos, entediantes em relação a todos os quesitos, e que, em relação à bateria, acabam gerando um conteúdo mais vazio ainda, pois para falar da performance da bateria é preciso falar de som, e para isso é necessário abstrair, comparar, exemplificar<sup>126</sup>. É possível que alguns julgadores tenham sido influenciados pelos comentaristas de TV que até hoje analisam o desfile de forma geral. Por isso é necessário contextualizar os comentários na linha do tempo e de acordo com o objetivo. É também necessário entender que em função do marketing televisivo os comentários são sempre elogiosos. Veja abaixo os comentários do Maestro Guio de Moraes sobre o desfile da Beija Flor em 1981: “Bateria excepcional, saiu do curral na hora certa dando equilíbrio a escola”.

De fato, ao me deparar com estas primeiras justificativas “oficiais”, ou públicas, que ocorreram em 1987 e 1988, percebi o uso de expressões que denotam um caráter mais subjetivo ou impressionista, para se usar o termo de Hiram Araújo, se comparado aos anos 1990, ou mesmo 1989. Em 1987, o julgador Wagner Tiso afirmou que a performance da bateria da Império da Tijuca “não empolgou”, e que a bateria da São Clemente “precisa acreditar mais no seu potencial”. Já a bateria da

---

<sup>126</sup> Veja aos 41:00 no Link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jBodEtmZ6VU> Acesso em 17/11/19.

Um levantamento destes comentários seria um trabalho exaustivo dada a quantidade de transmissões já realizadas. Sobre os “pessoal comentários vazios”, recorremos à Simon Frith. Ele explica que no campo da cultura popular é necessário usar argumentos de valor baseados em evidencia, razão e persuasão senão o assunto se torna entediante (1996, p. 4,5).

Unidos do Cabuçu apresentou “um ritmo embrulhado e dispersivo” (RIOTUR/AESERJ/LIESA, Mapa de Notas, 1987). O julgador João de Aquino deu a nota máxima e avaliou a performance da Império Serrano como “boa demais para ser verdade” (Ibid.). Sobre a bateria da Império da Tijuca, ele descontou pontos, pois “faltou elan” e acrescentou que ela “pecou por aí” (Ibid.). Em 1988, o compositor e julgador Caique Botkay denominou os surdos da Unidos da Tijuca de bombos, e no que parece ser um elogio à bateria da Vila Isabel, afirma que “as cuícas quebram uma noção da música ocidental” (Ibid., 1988), sem explicar o que significa esta noção. Entrevistei também o julgador, professor de viola e etnomusicólogo, Marco Antonio Lavigne, que, em 1987, tirou um ponto da Unidos do Jacarezinho, alegando que “faltou uma maior integração entre os diversos instrumentos” (Ibid.). A comunicação trouxe mais um dado a ser considerado que foi a queixa dele em relação à falta de parâmetros para julgar, e que tornou essa tarefa extremamente difícil. Além disso, o conceito de erro lhe pareceu altamente subjetivo<sup>127</sup>. Talvez por isso, as primeiras justificativas tenham sido vagas. Deduzi que aqueles agentes que produziam a cultura, os mestres e ritmistas, ou não tinham esses parâmetros ou não foram consultados; e ainda, aqueles agentes que produziam os desfiles, a LIESA e a RIOTUR, talvez não tivessem conseguido elaborar critérios suficientemente claros para determinados quesitos.

Observei ainda, em 1988, uma das poucas justificativas relacionadas ao comportamento e à atitude dos ritmistas, o que era previsto no Manual de 1984. O pianista e julgador Anselmo Mazzoni entendeu o fato de alguns ritmistas terem parado de tocar como um gesto de falta de respeito. Julguei importante ressaltar essa justificativa, pois ela mostra a tentativa de disciplinar a festa, ainda que inconscientemente, tomada por um comportamento ambíguo entre o participatório e o apresentacional. Isso pode ser notado em fotos de revistas antigas e em vídeos, onde a linguagem corporal dos ritmistas denota uma espontaneidade maior, se comparada com os dias atuais<sup>128</sup>. O malabarismo e a brincadeira contrastam com a padronização

---

<sup>127</sup> Comunicação feita em 28/8/2019. Lavigne acrescenta que acha o julgamento uma coisa injusta, e ainda “que se sentiu mal ao ter que avaliar o trabalho comunitário e voluntário feito ao longo de um ano” (Ibid.).

<sup>128</sup> Neste vídeo do desfile da Mocidade Independente de 1980 é possível ver esses malabaristas aos 1:40. Disponível em



e a disciplina atuais. Mestre Odilon explica que esses malabaristas, o “pandeiro show”, foram sendo desvalorizados e, para receber a fantasia, é melhor dar para um ritmista do tipo que tenha mais presença sonora (comunicação pessoal em 10/10/19).

Mestre Ciça conta que as rainhas de bateria assumiram a primazia do visual e que o último ano do pandeiro show foi em 1992 (comunicação pessoal em 5/11/19).

Nesse sentido, a domesticação da festa, que sempre foi tida como controle social<sup>129</sup>, exerceu nos elementos artísticos das escolas ligados a performance, uma espécie de controle do comportamento, porém mais em atendimento à competição do que ao espetáculo. Ou seja, a competição tem um forte efeito disciplinador, como nos conta Mestre Ciça:

O desfile ficou uma coisa muito chata, você não pode nada, perdeu a espontaneidade, o ritmista não pode sobressair, dar um show, é logo chamado a atenção, e isso não é só na bateria não, ficou um pouquinho todo mundo meio soldado (comunicação pessoal em 5/11/19)<sup>130</sup>.

Essa questão idiossincrática aparece novamente em 1991, porém, segundo o julgador e produtor musical Ivan Paulo, a atitude dos ritmistas interferiu objetivamente na performance, ocasionando um “cruzamento”, embora ele não dê detalhes sobre quais instrumentos estavam envolvidos, ou se houve algum desalinhamento de padrões rítmicos:

Lamentável comportamento de acomodação e displicência por parte de alguns componentes dos naipes de caixa e repinique, na área de recuo, alambrado da direita, para através do gradil se abastecerem de água, picolé, etc...e quando voltavam a tocar, o faziam num visível sinal de ‘brochamento’ ocasionando um cruzamento entre si no início,

---

[https://www.youtube.com/watch?v=zV4wIAKHXM4&list=FLJeu8GfrheRBqJJuUL8UeQA&index=62.](https://www.youtube.com/watch?v=zV4wIAKHXM4&list=FLJeu8GfrheRBqJJuUL8UeQA&index=62)

Acesso em 16/12/19.

Neste outro da Unidos da Ponte de 1984 é possível ver o malabarista aos 1:56:

<https://www.youtube.com/watch?v=GB7K22j1wDY>. Acesso em 19/12/19.

<sup>129</sup> Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, “a legalização das escolas de samba e a concessão de subvenções para a realização dos desfiles deixam de ser...uma vitória das massas e tornam-se instrumentos utilizados pelas camadas superiores para reforçar sua preeminência sobre as camadas inferiores. O desfile nas avenidas centrais do Rio deixa de parecer a afirmação de um direito conquistado e apresenta-se como recompensa concedida diante de um ‘bom comportamento’ manifesto” (1992, p.110). Nelson da Nobrega Fernandes (2001) critica esta concepção, a seu ver maniqueísta.

<sup>130</sup> Vejamos que o fenômeno da competição tem efeito disciplinador até em manifestações oriundas de contextos militares, supostamente mais disciplinadas do que aquelas ligadas à música de carnaval. Jerry Cadden analisa: “Ironicamente, a integração e preocupação com uma estética de música de concerto é um subproduto direto da competição musical, com toda sua restrição e contenção” (2003, p.119).

e, na advertência dos mestres de apoio, recuperarem o encadeamento justo da bateria (LIESA, Caderno de Julgamento, Grupo Especial, 1991).

Tentarei, adiante, mostrar exemplos mais atuais de como som e comportamento se organizam e se alteram em função da relação dialógica entre as justificativas e a performance.

Um outro critério de julgamento, que acredito ser importante, é a classificação implícita da performance musical da bateria, numa medida mais próxima ou afastada do senso comum do gênero samba. Isso ocorre usualmente em contraposição ao estilo marcha.

Uma outra categoria que julgo importante passa pela conceituação do que é samba, normalmente se contrapondo à noção de o que é marcha. No entanto, não houve, por parte destes julgadores, uma intenção de definir estes gêneros, possivelmente porque essas noções sobre esses gêneros musicais são tomadas como dadas pelos julgadores e pelos sambistas, mas, ao mesmo tempo, sempre existiu uma orientação da RIOTUR e da LIESA no sentido de que não se deva levar em consideração questões inerentes a outros quesitos<sup>131</sup>. Neste mesmo ano, o julgador Antônio Espírito Santo justificou a nota para a União da Ilha, dizendo que a bateria estava “correta com alguma tendência para marcha resumida com fusão com samba, executada por tamborins. Boa convenção de conjunto. Nota 9” (RIOTUR/AESERJ/LIESA, Caderno de Julgamento, 1988).

A partir de 1989 as justificativas se tornam mais específicas, apresentando termos mais técnicos, logrando uma busca de uma objetividade. Entre os julgadores estava um técnico de gravação de estúdio dos discos de samba-enredo, e que atualmente coordena o sistema de som no sambódromo, Luiz Carlos Torquato Reis, o T Reis, que nos contou em entrevista que foi o primeiro julgador a tirar ponto por causa de desafinação de surdos. Na realidade, em 1988, Mazzoni já havia percebido que a bateria da Mocidade invertia a afinação dos surdos e segundo ele isso não ajudava na distinção das afinações. T Reis apresentou uma nova maneira de julgar, que era mais sistematizada e objetiva, dividida por instrumentos e usando termos mais

---

<sup>131</sup> Amorim (2014), alerta para a competição como um fator que impacta no potencial humanizador das baterias, no sentido Marxista do seu alto valor de uso. Segundo Amorim, uma concepção de uma avaliação primordialmente técnica contribuiria para isso, se desdobrando em quatro fatores: julgadores outsiders, avaliação alienada do público, avaliação separada por quesitos e avaliação por penalidades.

específicos para demonstrar suas impressões. Sobre a Unidos do Jacarezinho, ele justificou sua nota, dizendo: “alguns momentos que embolava todas as marcações, talvez seja a afinação das peças muito perto uma das outras” (Ibid., 1989). Possivelmente, a pequena diferença na relação intervalar entre os surdos de primeira e segunda resultou na falta de uma referência ou apoio no centro tonal, isto é, ainda que estes sejam afinados em aproximadamente uma quarta, eles reforçam a tônica e a dominante, o que também ajuda a impulsionar os desfilantes através do cortejo.

Neste mesmo ano de 1989 é que se pode perceber uma tipificação mais efetiva das justificativas, cujas categorias passam a ser, em sua maioria, as que possam ser quantificáveis, como nos mostrou Cadden (2003), nas modernas competições de bandas escocesas, tais como sincronia, afinação, andamento, equilíbrio sonoro, peso, comportamento; e também as mais subjetivas, como criatividade e versatilidade. Novamente aparece a categoria conceitual sobre a definição do que é samba, que envolve uma percepção da relação com o samba-enredo e também com andamento. Foi o que mostrou o julgador Mazzoni em comunicação pessoal. Em 1991 ele se recusou a dar nota para a São Clemente, pois segundo ele o samba era horrível.

SN: Mas você não estava julgando bateria?

AM: Sim, mas o samba era horrível, parecia marcha e a bateria também. Não havia o sincopado do samba.

SN: Mas você não falou em marcha nas tuas justificativas, né (sic)? Só disse que não era samba.

AM: Pois é. Acho que por isso que não me chamaram mais para julgar. Com todo esse problema, ainda por cima dei 8,5 pra São Clemente e 8,0 pra Imperatriz, aí o presidente dessa escola ficou danado comigo. (Comunicação pessoal em 31/10/19)

Mazzoni se refere ao peso dado à nota para a Imperatriz, cuja penalização foi devida à falta de respeito de alguns ritmistas que passaram sem tocar em frente ao seu módulo. Segundo ele, o presidente desta escola achou que um “samba ruim”, como o da São Clemente, teria que ter um peso maior do que um mau comportamento dos ritmistas.

Coincidência ou não, ainda a partir de 1989, com a participação do contrabaixista e técnico de som, Luiz Claudio Matheus, e do baterista Téo Lima, além de T Reis, as justificativas passaram a ser mais tipificadas ainda. Claudio, que continua a ser julgador até os dias de hoje, também percebeu que um parâmetro

sonoro (ou categoria) não é tão independente das outras. Sobre a Unidos de Cabuçu ele afirmou: “Bateria um pouco pesada, pelo excesso de peças graves, trazendo como consequência uma certa confusão (“bolo”), que não chega a atravessar, mas perde um pouco a precisão da pulsação” (Ibid.) Tal como T Reis, Claudio também nota que existe uma certa organicidade entre os parâmetros, e que a baixa afinação dos surdos possivelmente tirou o peso que serve como referência também de pulsação e a relação cadência ainda que aproximada, de quartas e que passou a ser mais evidente a partir dos anos 2000.

Outros julgadores também perceberam uma certa relação de causa e efeito, relacionando instrumentos de naipes (alas) diferentes, cujas características acústicas têm maior ou menor afinidade com certos parâmetros sonoros, tais como os surdos cuja ressonância coletiva produz uma altura aproximada.

Em 2002, o julgador Ivan Paulo penalizou a São Clemente, justificando que a “afinação grave causa oscilação rítmica na bateria por causa da ausência de ressonância e sustentação para terceiras desenvolverem cortes” (LIESA, Caderno de Julgamento, 2002). Em 2000, o técnico de gravação de estúdio e técnico de som do sambódromo Mario Jorge, também já havia notado uma relação entre certos instrumentos e alguns parâmetros musicais. Sobre a performance da Tradição, ele afirmou: “A afinação muito próxima dos surdos fez perder um pouco o balanço das caixas e repiques” (Ibid., 2000), e em 2001 ele penalizou a Portela, pois o “andamento lento, afinação baixa prejudica balanço de caixas e repiques” (Ibid., 2001).

Este tipo de percepção, que conecta dois parâmetros diferentes, também denota uma característica dos instrumentos de percussão, que é a de não possuir uma altura muito precisa e isso talvez explique a “flexibilidade” entre os termos e diversidade da terminologia usada na descrição para fenômenos sonoros. Embora haja uma distinção bem clara entre conceitos como altura e pulsação, numa bateria, tais conceitos podem se relacionar entre si principalmente por causa da faixa frequência gerada por um numeroso grupo de instrumentos organizados em camadas texturais superpostas. Nesse sentido, a percepção do Claudio em 1989, possivelmente, também contribuiu para a tendência de se padronizar as afinações de cada grupo de surdo que viria a se dar no futuro. Do mesmo modo, a imprecisão em se determinar a altura nos instrumentos de percussão usados na bateria, pode explicar a diversidade de terminologia usada pelos julgadores e mestres, ao se referirem a

parâmetros como volume, peso, afinação, timbre, sincronia, andamento e pulsação<sup>132</sup>.

Ao longo dos anos 1990, as justificativas tendem a ficar cada vez mais específicas e técnicas, discriminada por naipes e por parâmetros sonoros. Vejamos a justificativa de Claudio Matheus para a Unidos de Vila Isabel de 1993:

A perda de pontos se deve ao fato de os surdos de 2ª terem embolado na retomada (início do samba) na parada para voltar (“...Meu Deus...”) e em “viram como foi criado o mundo...” também faltou precisão no deslocamento, quando alguns elementos ficaram para trás (Ibid. 1993).

Em 1997, nos chamou a atenção uma justificativa do julgador, o pesquisador Antônio Espírito Santo.

Ótima bateria, convenção básica excelente, arranjo de tamborins muito bom. Infelizmente a opção por marcação sem 2ª, faz com que o ótimo swing do restante se confunda com um toque de surdo (1ª/3ª) mais adequado à marcha carnavalesca (não há síncope característica na marcação) que não me parece ser a intenção da bateria mas, ocorre (culpa do andamento?) (Ibid., 1997).

E ainda nas suas observações ele reitera:

A antiga tradição de omitir o surdo de 2ª pode se tornar um problema sério, sempre que o samba for excessivamente rápido. No meu entender salva o swing geral o excelente desempenho dos tamborins. Fica sempre soando uma sensação de marcha na marcação e marcha como sabemos, não é samba (o acento do “cortador” é pura marcha) (Ibid.).

Ele sinaliza, no campo das observações gerais, que “as convenções feitas apenas por surdos e tamborins tendem a tornar todas as baterias muito parecidas” e sugere que se usem “as caixas e repiques também nos arranjos.” Ele se coloca a favor da modernidade do discurso musical das baterias em nome do futuro e da qualidade do espetáculo:

Penso que, do ponto de vista da qualidade do espetáculo, os julgamentos devem apontar para a qualidade musical dos desempenhos, qualidade esta que só será obtida se estimularmos a ousadia a criatividade e o respeito às regras técnicas básicas do gênero samba (Ibid.).

Segundo Espírito Santo, sua justificativa não foi bem recebida pela direção

---

<sup>132</sup> Nesta entrevista com o julgador e baterista Xande Figueiredo, ritmistas questionam a noções de peso e volume em relação aos surdos. Ver aos 5:35. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vr0qf-CFJ10>. Acesso em 12/12/2016.

da Mangueira, e como um dos ex-presidentes da Mangueira era o Vice Presidente da LIESA, isso lhe custou o cargo de julgador (comunicação pessoal em 14/1/17). O fato parece se confirmar pela fala de Elmo dos Santos, Diretor de Carnaval da LIESA e Presidente da Mangueira entre 1995 e 2001. Segundo ele, não foram levadas em conta as características da tradição, princípio sobre o qual o Manual foi elaborado. “É necessário respeitar as características de cada bateria, senão as baterias ficam todas iguais, além disso as justificativas das notas são cuidadosamente analisadas pelo presidente da LIESA.”

Não tive acesso a todos os debates, mas a meu ver a polêmica gerada é pelo fato deste julgador ter presumido que esta tradição deveria se adaptar ao desfile moderno. Quando ele diz que “a antiga tradição pode se tornar um problema sério quando o samba for excessivamente rápido”, ele abre as portas para uma discussão que talvez nunca se tenha realizado.

No universo das baterias, quando se refere à criação e manutenção das identidades ou características sonoras de cada bateria, se invoca elementos como desenhos rítmicos ou recortes temporais, aspectos tímbricos, instrumentação, afinação e disposição espacial, mas esquece-se de levar em conta a relação entre estes elementos e o fator andamento. Quando determinadas características identitárias das baterias se instauraram, a produção e recepção cultural do samba era outra, se comparada aos tempos atuais, conseqüentemente o andamento, ou velocidade da pulsação, era outro. A frase cíclica, linha guia do telecoteco, coincidia com as síncope da melodia, sendo suficiente as batidas do surdo de primeira para realizar a marcação do tempo suspensivo (segundo e quarto tempo de uma métrica quaternária, ou o segundo tempo de uma métrica binária), valorizando as frases dos tambores e agogôs em primeiro plano<sup>133</sup>. Deduz-se que, transformações no andamento de um gênero musical, ocorridas ao longo do tempo, acabam afetando outros níveis da organização sonora. Nesse caso, elementos estruturais, como a síncope, que deveriam ser encontrados em algum instrumento, podem ser tocados de

---

<sup>133</sup> O percussionista Luciano Perrone (1908-2001), que gravou, em 1959, um dos primeiros discos long play exclusivamente de percussão de ritmos brasileiros, o *Batucada Fantástica*, revela em entrevista a Samuel Araújo, que ele detesta o andamento acelerado e as batidas do surdo preenchendo em todos os tempos do compasso. Segundo ele, “antigamente você tinha todo o swing possível acentuando só as batidas do contratempo, hoje em dia tocam em todos os tempos” (Araújo, 1992, p. 129). Segue um exemplo de uma gravação de áudio na quadra da Mangueira onde só há um tipo de surdo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtOEIBhUzdo>. Acesso em 12/12/19.

outra maneira ou podem ter simplesmente deixado de existir<sup>134</sup>. Quando ele diz que o “acento do cortador é pura marcha”, ele se refere ao padrão rítmico do preenchimento em colcheias, único na Mangueira, em contraposição aos surdos de terceira das outras escolas, cujo padrão sincopado encadeado com os surdos de primeira e de segunda, “dá o balanço” ou “suingue” do samba<sup>135</sup>.

Em minha opinião, este episódio polêmico suscita diversos possíveis diálogos e interpretações. Este tipo de justificativa, apesar de fundamentada objetivamente, é geralmente vista como subjetiva, tanto pelos mestres, quanto pelos julgadores, quanto pela LIESA. Os julgadores, em geral, tentam se ater à aspectos técnicos em relação ao que eles consideram uma boa performance, e mesmo já tendo havido justificativas que criticavam o caráter marcial tanto da bateria quanto do samba-enredo<sup>136</sup>, a justificativa de Espírito Santo nos parece ser um caso raro de uma crítica explícita às características identitárias, e esse foi o fator polemizador.

No caderno de julgamento, Espírito Santo não esclarece o que são as “técnicas básicas do samba”. Possivelmente ele quis fazer uma contraposição a ideia da marcialização do samba, o que ele confirmou em comunicação pessoal: “a Mangueira, por exemplo, sempre tocou marcha. Outras escolas, mais ainda naquela época [1997], também tocavam”. Quanto às suas sugestões sobre a ousadia e a criatividade em prol da promoção do espetáculo, estas foram aceitas, isto é, apesar de não acreditarmos que houve uma relação de causa e efeito, suas ideias sobre uma moderna concepção de bateria encontraram eco no movimento de estetização das baterias que entraram em curso por iniciativa de Mestre Odilon. Em 2002, se tornaram obrigatórios “criatividade e versatilidade”, o que é interpretado pelos mestres como bossas e arranjos. A partir dessa regra, as baterias, que tinham uma concepção mais tradicional, passaram a fazer bossas, inclusive a Mangueira, tal como me foi informado por Ivo Meireles, ex-presidente dessa escola, em comunicação pessoal (5/8/19). Além

---

<sup>134</sup> Por exemplo, o modo como é tocado o telecoteleco atualmente, de maneira “disfarçada”, ou seja, ele é citado em meio a outras frases do arranjo. Segue um exemplo que é disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=K7Jf8JWEfwg>. Acesso em 10/4/20

<sup>135</sup> Segue um exemplo de áudio do surdo-mor. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pgxtqwwgj7c>. Acesso em 12/12/19.

Segue um exemplo de surdo de terceira. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=16ChMsEysY>. Acesso em 24/8/2019.

<sup>136</sup> Ao meu ver, analisar a concepção e a performance da bateria separadamente da estrutura rítmico melódica do samba-enredo é uma tarefa que soa um tanto incompleta e mereceria um estudo específico sobre forma e textura musical.

disso, os arranjos e bossas passaram a incluir todos os instrumentos buscando maior variedade de timbres e disposição de camadas texturais, alterando a concepção da invariabilidade cíclica e a dinâmica da preparação da performance.

Neste mesmo ano, a Viradouro apresentou a já comentada paradinha funk que causou grande polêmica, por se tratar de um discurso musical praticamente inédito no contexto das baterias. Espírito Santo elogiou a iniciativa como benéfica para o futuro do espetáculo e acha que isso pode ter contribuído para uma reação que provocou no ano seguinte uma mudança nos critérios de julgamento, quando bossas e paradinhas passaram a não ser mais obrigatórias até 2002. (Ibid.) Guilherme Salgueiro explica que, como naquela época alguns mestres ainda eram tidos como conservadores, pode ter havido sim uma reação a uma ideia de modernidade.

Anos depois, em 2011, novamente uma polêmica envolve a justificativa de um julgador, desta vez pela nota nove, o que equivale a nota zero, dada pelo julgador Luís Anunciação, porém descartada pelo sistema que prevê a eliminação da nota mais baixa. Segundo ele:

A tradicionalidade da “Bateria Surdo Um” foi quebrada em decorrência de um naipe de surdo tocando colcheias em contratempo com surdos de primeira. Este fator, além de descaracterizar a “marca” da “Escola Mangueira”, gerou uma marcação suja e desagradável. (LIESA Caderno de Julgamento, Carnaval 2011).

Indagado sobre o motivo da nota baixa, declarou que:

A Mangueira é uma escola que tradicionalmente dá ênfase ao surdo de primeira. Este ano, no entanto, usaram um surdo de segunda que mudou a forma rítmica da bateria. Isso acabou sujando o surdo de primeira, descaracterizando a bateria da escola. É bom inovar, desde que não se perca a tradição. (Jornal Extra, 10/03/11).

Há algo em comum entre os discursos desses dois julgadores. Nos dois casos misturaram-se aspectos de estética e tradição, não previstos. Uma tradição que “não serve” a modernidade não está no regulamento, idem para uma modernidade que não serve à tradição. Ambos enfrentaram consequências similares: não foram mais convidados a julgar.

Nota-se que nos dois casos não houve relativização, no sentido de se levar em conta a proposta e as características de cada agremiação, chamadas pelos mestres de “identidades das baterias”. Numas justificativas, Anunciação “informou” aos próprios produtores da cultura qual deveria ser a identidade musical da bateria, como se mudanças não fossem permitidas, e mesmo assim, não houve



esclarecimento do que seria “uma marcação suja e desagradável”.

Houve, a meu ver, um duplo engano: em primeiro, o julgador achava que sabia qual era a tradição daquela escola, e que, na realidade, utiliza as batidas em contratempo nos surdos. E em segundo, mesmo que a tradição estivesse em questão no julgamento, a noção de autenticidade sofre alterações ao longo do tempo. Gabriela Liedtke Becker, em seu artigo sobre competições de danças gaúchas, afirma que a necessidade de diferenciação entre grupos rivais, seja no festival de Parintins, seja nas invernadas gaúchas, produz a “ampliação do que é considerado *tradicional* nas apresentações” (2016, p.162); além disso, a autora mostra que movimentos de profissionalização e espetacularização, “ao invés de restringirem tais práticas, produzem a ampliação e a multiplicação do que é *tradição/tradicional*” (p.163).

Percebemos que o poder de um julgador em mudar uma tradição pode ser algo bastante limitado, sendo mais fácil evitar a polêmica e trocar o julgador, o que é diferente se vários julgadores convergirem sobre um mesmo tema, como, por exemplo, as suas reiteradas críticas ao uso de fantasias pesadas e volumosas dos ritmistas que acabaram mudando o padrão estético das roupas<sup>137</sup>. Há casos em que determinados elementos da performance podem não ser tão caros à bateria e, se estiverem prejudicando as avaliações, os mestres podem simplesmente retirá-los. Tais elementos podem estar ligados ao caráter participatório - aspecto proporcionado pelo contexto festivo do desfile - e assume uma orientação estética apresentacional de caráter rígido e controlado, seguindo devido ao objetivo de vencer a competição.

Bruno Marfim revela que, para ele, como diretor, o desfile é tenso, não havendo muita diversão por causa da competição, denotando um claro objetivo de performance de apresentação. O desfile, entretanto, dialoga com outras vozes, outros objetivos. Bruno vê a necessidade de se fazer um desfile técnico para o julgador e um desfile para divertir o público, pois o ritmista precisa da energia da plateia para se motivar. “Um dos desafios do mestre é equilibrar a preparação de uma performance

---

<sup>137</sup> Crítica feita pelo julgador Sergio Naidin em 2012 (LIESA, Caderno de julgamento), e em 2014 juntamente com o julgador Xande Figueiredo (Ibid.); idem em 2015 pelo julgador Leandro Osiris (Ibid.). Na reportagem abaixo o carnavalesco Renato Lage diz que “a questão [das fantasias volumosas nas baterias] serve como um alerta para que o caso não se repita no futuro”. Disponível em: <http://portelamor.blogspot.com/2014/03/fantasias-volumosas-das-baterias-sao.html> Acesso em 21/11/19.

artística para o julgador e uma outra que é um show para a audiência” (Comunicação pessoal em 7/10/19). Mestre Odilon também compartilha desta ideia<sup>138</sup>. Tiago Diogo, ex-mestre da Grande Rio, acha que é importante apresentar de forma clara cada instrumento na bossa, o que aponta novamente à uma estética apresentacional; e, para o público, ele prepara uma bossa de show, com coreografia. (Comunicação pessoal em 26/10/19). Bruno conta que, desde 1995, o pai dele fazia na Beija Flor uma bossa muito simples, (quatro colcheias e uma semínima) em uníssono, e até hoje a plateia vibra. “Não sei como seria apresentar isso pro julgador, acho que seria considerado pouco criativo” (Comunicação pessoal em 7/10/19).

Um exemplo prático de como a preparação da performance pode se basear em decisões um tanto radicais está na utilização dos pratos de choque, que sempre foi bastante comum, tanto como um elemento coreográfico, quanto como musical, e que ficou ausente nas baterias durante os anos de 2016 e 2017. Durante o curso de jurados de 2018, os julgadores questionaram a ausência destes instrumentos na presença dos presidentes das escolas de samba e da presidência da LIESA. Para os julgadores, o timbre dos pratos só tem a somar, e diferentemente de surdos, este não se funde com o de outros instrumentos. Perguntei por que os pratos haviam sumido das baterias, e que se houve uma crítica a eles, isto teria sido devido a seu uso aleatório, mais como recurso visual do que como concepção musical. No dia seguinte ao curso, o mestre de uma das baterias mais conceituadas me telefonou para saber se havia sido eu que “mandei botar os pratos de volta”. Fiquei surpreso com a naturalização das relações assimétricas de poder que a competição institui, mas que num nível mais profundo reflete as relações hierárquicas de uma sociedade desigual<sup>139</sup>. Respondi que apenas havia questionado a ausência dos pratos nos últimos desfiles, e que, em minha opinião, estes deveriam voltar a ser usados levando-se em conta o samba-enredo. Sabia que para os mestres alguns elementos da performance têm mais importância do que outros. Quando comentei o fato com o Bruno, ele disse que os mestres costumam tirar coisas que não são essenciais quando

---

<sup>138</sup> Ver documentário Fazendo o Carnaval – O mestre de bateria. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2lnPylc8ads>. Acesso em 4/2/16.

<sup>139</sup> Apesar de não ser o foco da pesquisa, é impressionante o número de mestres, ritmistas e presidentes de escola que apoiam politicamente candidatos que não valorizam políticas públicas de cultura.

estas dão problema para a bateria.

### 6.3 Julgadores e julgados: diálogos e desentendimentos

Gostaria de terminar o capítulo com mais exemplos que ilustram as polêmicas geradas em torno da relação dialógica entre os julgadores, mestres e ritmistas. A meu ver, as polêmicas são potencializadas na razão direta de uma confirmação de uma distância social entre julgadores e julgados, o que mostra que essa diferença é o discurso que tanto pode ser marcado pela terminologia quanto pelo julgamento do valor estético.

Eu estava diretamente envolvido no último caso a ser citado, devido às minhas justificativas dadas à bateria da São Clemente, nos desfiles dos anos de 2011 e 2012 e que geraram, conforme se vê no canal de mídia eletrônica especializado em bateria de escola de samba, o Apoteose.com, no site *YouTube*, uma interpretação particular. Em 2011, penalizei a bateria da São Clemente em três décimos devido a:

Timbre de surdos pouco definidos; intervalo entre surdo de 1ª e 2ª pequeno (3aM); surdo de 3ª pouco articulado, não sei se usaram baqueta de madeira para isso; pouco som de cuíca; arranjo (bossa) simples, porém bem executado. (LIESA, Caderno de Julgamento Carnaval/2019, Julgador Sergio Naidin)

Em 2012, a justificativa foi parecida: “Intervalo entre surdo 1 e 2 não ficou muito claro interferindo no peso do som” (Ibid.).

O referido canal do *YouTube* publicou uma matéria sobre vários assuntos envolvendo baterias de escola de samba. Entre eles, está a questão do julgamento. Um dos participantes, um experiente ritmista profissional e diretor de bateria em várias escolas de samba, comentou:

Um determinado jurado tirou ponto por três anos consecutivos da São Clemente, por ter a afinação invertida [que é quando o surdo grave marca nos tempos fortes e os surdos agudos nos tempos fracos]. No ano seguinte a bateria desinverteu a afinação só para agradar aquele jurado, ele deu dez e ainda a elogiou por isso. Eu acho isso um acinte<sup>140</sup>.

Na realidade a escola foi penalizada por dois anos consecutivos por causa da afinação imprecisa, mas não por causa da afinação invertida, e isto não deve ter

---

<sup>140</sup> Ver entrevista de Waguinho do Repique com o julgador Xande Figueiredo. Disponível aos 8:50 no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Vr0Qf-CFJ10> Acesso em: 4/7/16.

ficado claro. Nestas justificativas e nas observações não há referência à inversão ou não inversão, mas apenas uma menção que as afinações não estavam nítidas. Possivelmente faltou detalhamento à avaliação técnica, mas por que o ritmista se referiu ao elogio à afinação feito em 2013, como um acinte?

A questão da identidade sonora não estava em jogo neste julgamento, porém, esta foi a interpretação veiculada na internet. Argumentei em comunicação pessoal com o referido diretor, que se fosse uma questão de inversão de afinação, a Mocidade, que também tem essa característica, deveria ter sido igualmente penalizada. Não consegui ter uma resposta objetiva, mas supus que, como já houve outras situações em que a justificativa do julgador foi discordante com uma determinada tradição, notadamente os surdos da Mangueira e da Mocidade<sup>141</sup>, o acinte estaria na indesejável alteração das identidades sonoras das baterias em consequência da pressão dos julgadores, vista também como ilegítima pelos ritmistas.

A questão da perda de características próprias e de sinais diacríticos, por causa da competição é colocada por Barros em sua etnografia sobre a bateria do Salgueiro (2016, p.25). Ele colhe depoimentos onde os ritmistas responsabilizam os julgadores, que a partir dos anos 2000, passaram a adotar um modelo comparativo de julgamento, tomando como modelo a bateria do Mestre Odilon na Grande Rio. Desse modo as baterias passaram a copiar as diretrizes musicais que Odilon implantara na Grande Rio; notadamente, a padronização de batidas de caixa, as afinações mais agudas e definidas de surdos, e as frases de surdo de terceiras marcadas, isto é, sem improviso.

Gostaria de mostrar mais um exemplo de uma tensão dialógica envolvendo as justificativas e a sua interpretação por parte dos mestres e ritmistas, desta vez, envolvendo os termos usados no discurso do julgador. Embora a justificativa tenha sido gerada por meio de uma percepção baseada em parâmetros sonoros

---

<sup>141</sup> Além de Mazzoni em 1988, Ivan Paulo penalizou a Mocidade em 2003: "Surdos sem distinção de graves, médios e agudos (marcação, resposta e corte). Me deu a impressão de afinações invertidas. Se for isso, eu pergunto porque ficaram tão chapadas, sem aquela bela ressonância que sempre caracterizou esta bateria durante todo esse tempo que eu julgo". (LIESA, Caderno de Julgamento, 2008). Em 2010 o maestro e julgador Jesus Figueiredo achou estranha a inversão da Mocidade: As retomadas após as "paradinhas" e bossas só não foram melhores pela opção de tocar os surdos de 1ª e 2ª invertidos\*. Desta forma a sensação de término ou recomeço de frase não fica muito clara. \* Ao contrário de outras escolas, a Mocidade toca o surdo de 1ª no 1º tempo do compasso" (Ibid., 2010).

normalmente usados pelos julgadores, ela não gerou nenhuma tendência estética, mas a interpretação da justificativa serve para mostrar que o universo das baterias pode ser rígido quanto aos sinais que demarcam o lugar social dos ritmistas.

Em 2014, justifiquei a perda de um décimo, alegando, para a performance da Império da Tijuca: “senti falta de peso dos surdos, podendo ser devido à desigualdade de afinação entre os parafusos” (Ibid.,2014). A justificativa gerou vários protestos no Facebook e em outras mídias eletrônicas, além de ter gerado, no ano seguinte, meu afastamento do corpo de julgadores do Grupo Especial no ano seguinte. Não guardei todos os comentários, exceto esse do site SRZD Carnavalesco publicado no dia 1/4/14:

“O julgador, que paradoxalmente deu a maior nota recebida pela bateria de Mestre Capoeira, não errou ao julgar a falta de graves nas marcações, porém foi infeliz ao escolher as palavras para sua completar sua justificativa” <sup>142</sup>. Na época o Mestre Odilon também me telefonou para dizer que a justificativa “não ficou legal”. Porém, o que mais me espantou foi que não se apresentou uma razão para os tais protestos, não ficando claro se não havia concordância quanto à justificativa, isto é, se os surdos estavam ou não afinados, ou se o problema em questão era a nomenclatura usada. Através de outros mestres e julgadores fiquei sabendo que o problema em questão foi o uso do termo “parafuso” ao invés de “porcas”, “tarraxas” ou “tirantes”. Mas para mim essa diferença entre os termos seria tão irrelevante quanto, por exemplo, a presença de mulheres como diretoras de naipes<sup>143</sup>. É possível que a terminologia estranha tenha gerado um “choque cultural”, do mesmo modo como relata Barros a respeito do desconforto gerado pela orientação sexual e padrão de gênero trazidos pelo novo mestre da bateria do Salgueiro em 2003.

Segundo Guilherme Salgueiro, na bateria, ao mesmo tempo em que há uma linguagem própria, essa linguagem não é normatizada; os termos podem sofrer variações: *vaqueta* pode significar baqueta; *talabaca* pode significar talabarte.

Segundo Mestre Ciça, o mais antigo em atividade, atualmente na Viradouro:

---

<sup>142</sup> Veja reportagem no site SRZD Carnavalesco no link disponível em :

<http://www.srzd.com/carnaval/justificativas-do-grupo-especial-bateria-parte-4/>. Acesso em 23/11/19.

<sup>143</sup> Barros relata que no Salgueiro a presença de uma diretora de naipes trazida pelo Mestre Jonas em 2003 à bateria do Salgueiro, entre outras inovações, fez com que muita gente saísse da bateria (2016, p. 386).

A gente sempre, há muitos anos atrás estranhava mesmo o linguajar de vocês [jurados]. A gente adaptamos (sic) o linguajar de vocês. Tem muita coisa que nêgo falava no passado, hoje não fala mais. Tipo bumbo no lugar de surdo. E essa coisa de homossexualismo ninguém mais liga. Mudou muito isso aí (Comunicação pessoal em 20/11/19).

Suponho que os dois últimos casos relatados acima causaram muita tensão, pois eu estaria, assim como os outros julgadores, usando o poder de maneira ilegítima para interferir numa tradição da qual não fazemos parte, reforçando um distanciamento cultural pré-existente. Entretanto, as relações dialógicas, neste caso representadas pelas justificativas e suas interpretações integram a performance da bateria. Lembrando Simon Frith: “Cultura popular descreve o processo pelo qual classe e outros valores coletivos e conflitos são mediados (em vez de diretamente expressos)” (1996, p.35).

Sobre as polêmicas geradas em torno da interpretação dos termos usados pelos julgadores e mestres, Frith afirma algo que penso traduzir o entendimento das justificativas por parte dos mestres:

Os valores de julgamento têm um contexto discursivo. Eles precisam ser colocados em palavras e em qualquer discussão estética frutífera é necessário haver concordância entre o que essas palavras significam, a despeito da excitação causada pela discordância quanto ao emprego das mesmas (Ibid., p. 22).

Percebi que as justificativas mais “técnicas”, que abordam questões de sincronia como atrasos e adiantamentos, ou mesmo afinação não geram tantos questionamentos, podendo mesmo ocorrer a aceitação de termos novos ao vocabulário dos ritmistas. O termo “*flam*”, que significa apogiatura, foi usado pelo julgador Xande Figueiredo em 2012 para sinalizar um problema de sincronia entre os tamborins e o termo passou a ser incorporado pelos ritmistas. Entretanto, o termo “parafusos não foi bem aceito.

Do mesmo modo, procedimentos pedagógicos e abstrações podem ser incorporados se fizerem sentido objetivo e prático. Uma vez, escrevendo a um diretor de bateria pelo *Facebook*, disse a ele que a maioria das escolas afinava os surdos aproximadamente em quartas justas, e que, para perceber, seria só pensar nas duas primeiras notas do hino nacional. Tempos depois assisti à um vídeo, no qual ele usava essa mesma abstração para falar dos surdos num *workshop*. Ou seja, há uma constante interação dialógica entre julgadores e ritmistas, pesquisadores e pesquisados, tanto em termos de direcionamento e elaboração da performance

musical das baterias, quanto em termos daquilo que estrutura a prática musical: a incorporação da nomenclatura, dos conceitos e das abstrações.

Através dos episódios acima, pretendo ressaltar o complexo emaranhado dos vários sentidos atribuídos aos discursos travados no universo das baterias de escola de samba no contexto dos desfiles.

Notei que as justificativas e observações de caráter conceitual, tais como as relacionadas a questões do fazer musical e da identidade sonora foram as que geraram, por sua vez, discursos verbais mais apaixonados entre os ritmistas, fato que nem sempre alterou os discursos musicais das baterias. Ou seja, a ideologia subjacente ao discurso conceitual do julgador pode ter despertado uma reação também ideológica de tradição nos ritmistas. Certamente a paixão encontrada no campo das escolas de samba é potencializada porque os componentes das escolas não estão no lugar social que lhes confere o poder de julgar, sendo o discurso apaixonado uma forma de participação no julgamento ao qual é vedado a este público.

Através de uma comparação, recorro novamente a Frith para evidenciar a tensão que resulta do discurso do julgador e o seu poder de decisão:

A questão não é quem é bom ou ruim (em termos de julgamento de cultura popular) e sim quem reivindica a autoridade para julgar (...) Na prática, entretanto, existem pessoas – vagamente definidas como “fãs” – que reivindicam que seus conhecimentos superiores, experiência e compromisso dão a seus julgamentos um peso particular. Existe algo, em outras palavras, o capital cultural, que é uma razão pela qual os fãs ficam irritados com críticos, não só por terem opiniões diferentes, mas por terem sanção pública para afirmá-las (1996, p.9).

Se considerarmos os julgadores no lugar dos críticos nos termos colocados por Frith, ou seja, numa posição em que constituem autoridades e conhecedores da cultura musical das baterias, a situação pode explicar em parte a tensão entre os grupos, a saber, julgadores, ritmistas, sendo que estes últimos reivindicam esse capital cultural para si, mas que não detém o poder para decidir qual a melhor bateria.

Segue abaixo uma tabela com a quantidade de erros mais frequentes categorizados em parâmetros. Reitero que as categorias podem ser interdependentes, podendo haver também uma relação de causa e efeito entre um parâmetro e outro. Em todos os casos, foi assinalado no quadro cada percepção auditiva relatada pelo julgador, isto é, a justificativa, ao invés de contabilizar cada eventual desconto por naípe de instrumento. Por outro lado, nosso entendimento sobre o comentário que não gerou desconto, leva a crer que o “erro” não foi tão grave

assim, por isso a justificativa não foi contabilizada. Temos como exemplo a justificativa para nota 10 de João de Aquino à Mocidade em 1987: “grande bateria segurando todas de uma maneira interessante, às vezes correndo no tempo e voltando ao tempo normal” (Caderno de julgamento). O objetivo da tabela não é só demonstrar o óbvio: que a categoria sincronia é a mais exposta na avaliação, mas também de proporcionar uma visão panorâmica dos principais parâmetros avaliados. As categorias apenas mostram que os critérios e as justificativas refletem a voz dos julgadores, que, com seus valores estéticos, refletem sua carga cultural, e demandam transformações na performance. Entretanto, a pretensa objetividade dos termos não obsta a subjetividade de cada percepção e a diversidade de termos usados para quantificar uma gama de fenômenos sonoros particulares de grandes grupos de instrumentos de percussão.

Ao longo do tempo, foi possível observar a tendência, por exemplo, da diminuição da cobrança por criatividade e dos erros como “atravessamento” (quando há o desalinhamento rítmico entre as partes). De fato, o nível técnico das baterias e a preocupação com a falta de sincronia aumentaram, então houve uma diminuição no nível de dessincronização. Falei com o julgador Xande Figueiredo sobre a ampla terminologia usada no julgamento das baterias: “A falta de sincronia ou *flam* é mais breve, são pequenos atrasos. A embolação já é mais perene” (Comunicação pessoal em 5/12/19). Como não ocorre atravessamento desde 2004, conclui-se que houve uma espécie de diminuição na gradação da duração da discrepância rítmica. Porém, na tabela incluí a categoria “embolação” juntamente com a categoria “falta de sincronia”, pois não foi possível constatar, com os vários julgadores, a diferença entre essas duas categorias.

As categorias utilizadas na Tabela 6.1 são as seguintes:

- sincronia (Sinc);
- andamento (And);
- criatividade (Cria);
- expressão (Exp);
- afinação (Afin);
- atravessamento (Atrav);
- pulsação (Pul); e
- equilíbrio (Equi)



**Tabela 6.1: subtotais de erros por categorias de 1987 até 2019<sup>144</sup>**

	<b>Sinc</b>	<b>And</b>	<b>Marc</b>	<b>Criat</b>	<b>Exp</b>	<b>Afin</b>	<b>Atrav</b>	<b>Pul</b>	<b>Equi</b>
1987	2		1	1	3				2
1988	5		4	10	2	3	3	5	3
1989	12			1	2				
1990	9			1		2		2	1
1991	12	2	1	1	2			3	1
1992	10	4	1			1		1	1
1993	12						1	1	4
1994	5	4				2	1		1
1995	6	5		4	1	1	3	3	5
1997	7	8	4			1	3	3	1
1998									
1999	4						5		
2000	11	1		1		2	1	1	1
2001	8	3		2		5	1	1	1
2002	15	2	1	7	1	3		1	3
2003	24	5	1	6	2	10	3	4	3
2004	17	6	1	11	2	4		3	3
2005	22	9	1		1	3			1
2006	20	6		7		4		1	
2007	16	5		3		1			1
2008	8	3		6		1			3
2009	8	6		3		3		2	8
2010	14	5		19	2	2		2	8
2011	11	5		7	1	1		5	8
2012	20	3	1	8		2		10	8
2013	20	8	1	4	3	1		2	8
2014	22	1	1	4				9	9
2015	18	1	1	3	2	3		4	1
2016	8	1		6					
2017	10	3		4	1	1		1	7
2018	8	4		4		1		3	4
2019	10	5		3		1		3	6
<b>Subt</b>	<b>374</b>	<b>105</b>	<b>19</b>	<b>126</b>	<b>25</b>	<b>58</b>	<b>21</b>	<b>70</b>	<b>102</b>

<sup>144</sup> O número de julgadores varia conforme o ano. Em 1992 foram cinco os julgadores mas apenas as notas de Ivan Paulo e Jorge Cardoso foram divulgadas. Em 1994 as notas do julgador Sergio Coelho não foram divulgadas. As notas de 1996 e 1998 não estão disponíveis. Em 2010 e 2011 foram cinco os julgadores. Em 2016 foram três os julgadores de bateria.

Na tabela 6.1, para erros de sincronia foram considerados também os erros de imprecisão, desencontro rítmico, embolação, adiantamento na retomada, som espalhado dos chocalhos, confusão, divergência rítmica, defasagem, pois são todos usados como sinônimos. Há casos em que o termo “embolação” foi usado como uma falta de sincronia mais perene. Os erros de andamento podem se referir à variação do pulso ou mesmo a um andamento constantemente acelerado ou lento. Pequenas variações de andamento entre naipes diferentes podem gerar embolação. Erros de marcialização se referem à pouca síncope; esta normalmente apresentada pelos tamborins e surdos de terceira. O sentido marcial pode ocorrer devido ao andamento considerado como acelerado em excesso. Esse sentido ocorre também quando a estrutura melódica do samba-enredo apresenta uma ou duas notas por tempo, o que gera uma necessidade de “compensação rítmica” por parte da bateria, ou espécie de despojamento da melodia. É o que Mestre Odilon se refere como fazer bossa “consertar samba que é ruim” (Comunicação pessoal em 10/10/19). Erros de criatividade podem significar falta ou excesso de estruturas ensaiadas e/ou improvisadas, mas também podem se referir à não adequação do arranjo de bateria ao samba. Nesse último caso, a fluência da melodia é dificultada<sup>145</sup>. Erro de expressão se refere à “pegada”, “intenção” ou “elã” (sic), e inclui clareza na indicação da métrica através de acentos e/ou peso do som; inclui também o tipo de comportamento do ritmista, que pode ser considerado, pelo julgador, como desleixado, se este não estiver tocando em frente ao seu campo de visão. Erros ou descontos por afinação, em sua maioria referem-se à diferença nítida de altura entre os três tipos de surdos, embora haja alguns poucos registros quanto à falta de equilíbrio tímbrico, por excesso de peças agudas por exemplo. Erros de atravessamento significam desalinhamento rítmico ou entre a bateria e a melodia ou entre instrumentos dela própria. Podem ocorrer quando as frases cíclicas não se encaixam ou quando as partes estão em andamentos diferentes. Erros de pulsação podem referir à definição do pulso ou da frase cíclica (levada) mediante articulação precisa. E, por fim, erros de equilíbrio se referem à falta ou excesso de volume ou timbre em algum naipe.

Os dados revelam que a falta de sincronia, embolação e demais noções

---

<sup>145</sup> Em 2011 o julgador Xande Figueiredo, em sua avaliação da Portela, comenta que “a convenção para a volta ao A soou forçada, pouco musical”.

afins é de longe o item mais penalizado, o que realça uma obviedade do quadro sonoro gerado por uma grande quantidade de instrumentos de percussão ouvidos à distância. Ou seja, quanto mais percussionistas tocando, maior a chance de incorrer em discrepâncias acústicas<sup>146</sup>. Porém, recordemos a fala de Guilherme Salgueiro a respeito dos erros de sincronia, os quais são mais difíceis de ser contestados e por isso são mais socialmente aceitos. Assim esse procedimento atenderia também a recomendação da LIESA para que se julgue somente o que se passa no campo de visão do julgador.

Por outro lado, os erros por atravessamento praticamente acabaram a partir dos anos 2010, seja em função da melhora do sistema de som, seja em função do desenvolvimento da preparação da performance, por meio da padronização das frases cíclicas, por exemplo. Outra mudança notada foi a própria diminuição da variedade de descontos por parâmetros sonoros observados pelos julgadores, o que pode indicar uma maior homogeneidade da performance entre as baterias. Cadden (2003) observou também essa tendência nas bandas escocesas.

Percebi também que a sincronia como parâmetro de uma performance “objetiva” está relacionada às baterias mais bem colocadas nos últimos oito anos, que foram a da Unidos da Tijuca e a da Beija Flor. Calculei, a partir da contagem de pontos das baterias que se mantiveram no Grupo Especial, a porcentagem da média aritmética das notas (consideradas de 0 a 10 e não de 9 a 10) de cada escola do ano de 2012 até 2019, além da porcentagem equivalente dos descontos por erros de sincronismo. Esse cálculo é resumido na tabela 6.2, onde “N” indicando o valor em porcentagem das notas e “S” a porcentagem dos descontos por sincronismo. A tabela também expõe a média de todo o período de cada escola. De acordo com ela, as baterias com maior média de notas de 2012 a 2019 são, em ordem decrescente de nota: Unidos da Tijuca e Beija-Flor. Tal resultado confirma a hipótese de que as escolas de maior nota são aquelas que possuem menos erros de sincronismo, pois a Unidos da Tijuca e Beija-Flor são, em ordem crescente de erros, as que menos apresentaram erros no período.

---

<sup>146</sup> Julgador Mário Jorge percebeu esta questão e a observou em seu julgamento no ano de 2005. Cadden (2003) também observa o mesmo problema ao avaliar as bandas de gaitas escocesas.

**Tabela 6.2 - Médias das notas versus médias dos descontos por erros de sincronismo nas escolas que permaneceram no grupo especial de 2012 a 2019.**

	2012		2013		2014		2015		2016		2017		2018		2019		Média Nota	Desc Sinc
	N	S	N	S	N	S	N	S	N	S	N	S	N	S	N	S		
<b>Beija-Flor</b>	95	5	98	0	100	0	93	5	95	0	98	3	98	3	100	0	<b>97</b>	<b>2</b>
<b>Grande Rio</b>	93	3	88	5	85	8	95	5	100	0	85	8	98	0	100	0	<b>93</b>	<b>3</b>
<b>Imperatriz</b>	85	10	88	10	85	10	88	10	95	0	100	0	98	3	95	0	<b>92</b>	<b>5</b>
<b>Mangueira</b>	98	3	98	3	83	13	85	15	98	0	98	0	93	5	100	0	<b>94</b>	<b>5</b>
<b>Mocidade</b>	83	3	83	13	90	3	90	3	88	8	93	8	98	0	100	3	<b>90</b>	<b>5</b>
<b>Portela</b>	83	5	98	3	93	8	93	5	98	3	100	0	98	0	93	8	<b>94</b>	<b>4</b>
<b>Salgueiro</b>	95	3	90	5	98	0	98	0	100	0	98	3	98	3	98	0	<b>97</b>	<b>2</b>
<b>São Clemente</b>	83	8	88	5	85	8	100	0	98	0	85	5	98	3	93	5	<b>91</b>	<b>4</b>
<b>União da Ilha</b>	83	8	73	15	90	5	85	8	98	3	98	0	98	3	100	0	<b>90</b>	<b>5</b>
<b>Unidos da Tijuca</b>	98	3	98	3	100	0	100	0	98	3	100	0	100	0	95	0	<b>98</b>	<b>1</b>
<b>Vila Isabel</b>	90	0	90	10	93	3	88	8	90	5	95	0	90	5	95	3	<b>91</b>	<b>4</b>

Curiosamente, de acordo com Amorim (2014, p.92) estas baterias não são tidas como as que fazem bossas longas, e ousadas, mas são conhecidas como as mais baterias técnicas e funcionais. Em entrevista aos Mestres Rodney da Beija Flor e Mestre Casagrande da Unidos da Tijuca, perguntei por que estas baterias são as mais bem avaliadas apesar de serem consideradas discretas em relação a concepções no arranjo:

MR: “A Beija Flor é uma bateria dedicada à sustentação rítmica. A gente explora a melodia do samba. Nada é abstrato. Eu costumo usar o que o samba pede. Toda convenção tem um porquê. Cada samba é um samba, cada samba tem uma métrica” (Comunicação pessoal em 27/11/19).

Mestre Casagrande, desde 2008 a frente da Unidos da Tijuca, atribui à uma concepção funcional o sucesso da sua bateria.

MC: “A Tijuca é uma bateria funcional. A gente não tem esse negócio de coreografia ou bossa escandalosa. Na minha concepção o excesso de bossa é prejudicial. A bateria da Tijuca é a definição de instrumentos...primeira, segunda e terceira, a batida uniforme de caixa. E quando a gente faz as bossas a gente procura fazer clara. Se a bossa não casa no samba é melhor passar reto”.

SN: Mas sendo uma bateria que tira muita nota dez, ela não é copiada pelos outros mestres?

MC: Acho que a gente está sendo modelo para muitas baterias, na questão do andamento, na uniformidade das caixas, até para outras escolas samba que copiaram o nosso modelo de manter o mestre da

comunidade [ao invés de contratar um mestre bem sucedido]. Acho que eu fui modelo para isso e assim se mantém as identidades de ritmo da casa.

Certamente, o discurso dos julgadores influenciou nas mudanças das estruturas das baterias. Por outro lado, os discursos que se baseiam nos aspectos subjetivos da performance quando feitas de maneira objetiva têm a tendência a serem mais aceitos por parte da LIESA e pelos ritmistas.

Penso, porém, que estes dados isolados não podem ser levados em conta só como efeito do dialogismo abordado. Este se dá mediado através de uma série de forças sociais e sistemas de formalização. O Manual do Julgador tenta traduzir em linguagem comum aos julgadores e julgados; propõe sistemas de classificação e valores culturais, que servem como base de argumentação para as partes envolvidas. A Liga das Escolas de Samba busca, através de critérios de escolha dos julgadores e da elaboração do sistema de julgamento, lisura, imparcialidade em atendimento a qualidade do espetáculo.

Almeja-se achar uma estratégia interdisciplinar que seja capaz de dar conta de uma interpretação dos discursos dos diversos agentes sociais envolvidos: os julgadores, os ritmistas e os mestres, os diretores da liga, os jornalistas, entre outros meios sociais. Considerando que todo discurso é uma construção social e ideológica e que todo texto verbal ou não-verbal é uma atividade discursiva, o discurso musical construído pela bateria tem sentidos que podem e devem ser interpretados.

## 7 CONCLUSÃO

Um dos principais objetivos desta pesquisa foi investigar a dinâmica de julgamento da performance das baterias do Grupo Especial do Rio de Janeiro focando nos três principais agentes envolvidos, a bateria, a LIESA e os julgadores. Reconheço que há outras vozes que foram deixadas de fora desta investigação, tais como a TV, e as políticas públicas, que, a fim de promoverem o espetáculo midiático e turístico, demandam indiretamente às baterias uma concepção de performance cada vez mais apresentacional, em contraste com uma convencional batucada.

No contexto dos desfiles das escolas de samba existe um contínuo, entre uma performance totalmente participatória, que remete aos tempos de quando as escolas eram separadas do público por cordas - e uma performance eminentemente apresentacional, onde há uma certa abertura para o público participar, seja cantando, dançando, batendo palmas ou festejando. Especificamente, a performance (e sua preparação) da bateria tem um caráter apresentacional, especialmente no momento da bossa, onde todos ouvem atentamente um discurso impactante cuja textura contrasta com outras partes da música. O caráter participatório se dá internamente às escolas de samba onde frequentemente o ritmista é aquele indivíduo comprometido com a performance “total” e orgânica, isto é, muitas vezes a formação do ritmista “da comunidade” se dá a partir de sua experiência prévia ligada ao ato de dançar, desfilar, cantar, compor e tocar, atividades correspondentes às diversas alas. É muito comum observar que alguns ritmistas, ao tocarem, expressam maior facilidade se estiverem dançando – prática oposta à da performance da música de concerto.

Motivado pela experiência de ter sido julgador, a ideia inicial da pesquisa era investigar a influência do discurso dos julgadores sobre o desenvolvimento da prática musical das baterias. Logo percebi que as respostas dos mestres às minhas perguntas<sup>[CMN1][CMN2]</sup> eram bem diversas. Por vezes, estas eram óbvias demais;<sup>17</sup> isto é, as justificativas das notas eram consideradas pelos mestres como avaliações mensuráveis, e assim eles tomavam certas diretrizes a partir destas justificativas. Em outros momentos, as respostas eram “politicamente corretas”, mas vagas. Em muitos casos, nos julgamentos abordados, não foi possível precisar uma relação específica de causa e efeito entre justificativa e transformações na prática musical, pois os mestres não se lembravam da performance em questão. Quando as justificativas se referem a questões menos estruturais,<sup>18</sup> tais como falta de sincronia ou ainda falta ou

excesso de determinado instrumento, então é possível observar uma relação mais direta entre causa e efeito. Nos casos das baterias da Mocidade e da Mangueira, que são singulares em termos de manter suas tradições, as justificativas que tocaram nestes aspectos foram consideradas inapropriadas pelos mestres. Há justificativas que se referem à intenção e expressividade, classificadas nativamente como “pegada”, “pulsção” ou “acentos”, que não parecem suscitar um efeito prescritivo<sup>17</sup>; além disso<sup>1</sup>, envolveriam mudanças mais profundas em termos de preparação e técnicas de performance de bateria. Considero que a questão da relação entre as justificativas e possíveis impactos em noções de práticas musicais interpretativas é um dos tópicos a ser mais bem desenvolvido.

Existem muitas outras variáveis que implicam em mudanças na performance da bateria e estas muitas vezes podem ser “espontâneas”, isto é, podem se dar como resultado do desenvolvimento da própria prática musical, muito embora a maioria dos mestres admita que decisões estéticas na preparação da performance visam à competição. A princípio, uma única justificativa a respeito de um aspecto isolado não gera uma mudança; é necessário que mais de um julgador aponte para um mesmo fenômeno sonoro, ou que esse “erro”, ou mesmo uma sugestão, seja apontado por mais de um ano consecutivo a fim de provocar uma transformação na performance. Guilherme Salgueiro explica que:

Julgamento forma tendências. Se você diz que o andamento está acelerado as baterias com certeza virão menos aceleradas ainda mais se mais de um jurado falar sobre isso. Lá trás, foi o inverso, quando se falava muito de embolação de caixa e terceira, Odilon começou a padronizar o toque de terceira - isso é uma via de mão dupla tanto pra bem quanto pra mal - quando você penaliza algo que está ruim e você indica aquilo que deve ser feito, aí serve para o bem, mas quando a tendência é o contrário, aí leva à pasteurização que é ruim. Agora, essa estória de seguir a justificativa, tem mestre que acata e muda. Tem mestre que acha que é soberano e acha que o julgador não sabe nada sobre sua bateria. É a estória do ovo e da galinha: quem vai fazer o que mudar? É a nota da justificativa que muda a bateria suas características ou é o fato de o concurso ser tão acirrado que faz com que as baterias mudem suas características para, entre aspas, agradar aos julgadores? Antigamente bastava passar com um ritmo bom, hoje tem que fazer ritmo bom, paradinhas criativas, bem executadas. Essas paradinhas longas, às vezes atrapalham a evolução da escola, aí pedem para fazer mais curtas, mas elas são longas e os próprios ritmistas se empolgam (comunicação pessoal em 18/8/19).

Concomitantemente às entrevistas, passei a buscar respostas para significados mais amplos de competições envolvendo associações musicais

voluntárias, atividades centrais na preservação destas associações e suas tradições. Há uma constante tensão em competições de culturas populares porque ao mesmo que promovem tradições elas as transformam - incentivando a prática musical por exemplo. O princípio de paridade entre as categorias que disputam entre si é fundamental em competições, pois daí se criam rivalidades. Contudo, também despertam a sociabilidade e a formação de identidades. A competição padroniza as estruturas sonoras, pois muitos querem copiar quem está ganhando, resultando na necessidade de realizar uma inovação para que haja diferentes marcações de identidades. Ou seja, há uma constante tensão estética e ética principalmente em competições formais.

Quando espetacularizadas, competições envolvem grandes somas em dinheiro. Isso não tira o sentimento de pertencimento dos participantes; pelo contrário, aquelas o acirram. Além disso, este tipo de competição gera a necessidade de se estabelecer regras de paridade e de legitimação do vencedor—e isso é feito através de inúmeras regras objetivas para que não haja contestações.

Entretanto, o desfile das escolas, como se propõe a ser uma produção artística, apresenta um aspecto subjetivo que precisa ser julgado de maneira objetiva. Nesse sentido, a LIESA tenta produzir um sistema de julgamento que dê sustentação ao “belo universal”, como forma de reivindicar legitimidade à competição. Entre outros procedimentos, a LIESA busca cada vez mais julgadores cuja formação acadêmica proporciona, segundo sua perspectiva, um olhar neutro e igualmente legítimo.

Sob a perspectiva da posição de julgador, notei que os discursos passaram a ser mais técnicos e objetivos a partir de 1989, quando técnicos do sistema de som do sambódromo e técnicos de estúdio de gravação de sambas enredo passaram a integrar o quadro de julgadores, avaliando as baterias sob parâmetros sonoros tais como afinação, sincronia, intensidade, equilíbrio, entre outros. Tais parâmetros são associados a uma terminologia própria, mas que muitas vezes não é precisa em seu uso e interpretação, principalmente por causa do *background* cultural das partes envolvidas na performance. Entretanto, é também por causa do fenômeno acústico gerado por dimensões de tempo e espaço inerentes à performance de um grande grupo de percussão. Mas a terminologia não é apenas um vocabulário, ela pode ser um demarcador cultural e social. Dependendo do modo como é feita a justificativa, um julgador pode gerar um estranhamento social ainda maior do que sua posição determina.



Percebi também que aspectos de subjetividade nas justificativas tendem a ser evitados em função do sistema de julgamento que é baseado no erro e não na pontuação, e em função de se evitar polêmicas, a LIESA desestimula as justificativas das notas máximas. Assim, os julgadores tendem a tomar como parâmetro o arranjo de bateria em relação ao samba-enredo, ou seja, estes tendem a objetivar a subjetividade ancorando-a nas qualidades do objeto julgado (Frith, 1996). Apesar dos esforços dos julgadores para se manter uma argumentação objetiva, com frequência as justificativas aparentemente quantificáveis são interpretadas pelos mestres como subjetivas, sobrando pouca margem para uma noção objetiva do fenômeno sonoro, isto é, a tendência é que a objetividade se concretize mais nos aspectos duracionais do som.

Desse modo, este desejo de objetivação do julgamento por parte das vozes envolvidas no “contrato social” nunca alcança a objetividade total. Sob o ponto de vista do mestre, esse propósito corresponde a um desejo ou necessidade de que cada bateria e mestre têm de ganhar a competição. Mestres e diretores imaginam que, tendo parâmetros mais objetivos, seria mais fácil seguir uma ideia do que fazer para melhorar a performance. Isso coloca a bateria em mais uma posição de tensão em relação a uma demanda subjetiva, que é a criatividade e a versatilidade. Diante disso, a questão que surge entre alguns mestres é: como reivindicar o belo dentro de uma concordância estética? Esta pergunta estaria, então, dentro de uma demanda ainda mais ampla e aparentemente objetiva: “o que eu tenho que fazer para ganhar?”

O contrato social propõe uma concordância estética quanto aos critérios de julgamento, mas a subjetividade não é conciliável porque ela acaba sendo acionada dependendo do interesse, geralmente daqueles que são julgados. A subjetividade é invocada quando a justificativa não agrada. Neste sentido, a fala do Mestre Ricardinho da Tuiuti sobre o desfile de 2017 é reveladora: “a bateria não errou nada, mas a gente vê um julgamento subjetivo: pouco volume de repique, pouco volume de terceira. É questão de gosto”<sup>147</sup>. Acrescento que eu fui um dos julgadores a quem ele se referiu, e ao emitir tal justificativa a intenção era a de ser o mais objetivo possível.

A aparente vagueza dos critérios de julgamento serve a mais um propósito, ainda que involuntário: não engessar o julgamento, na linguagem usada pelos

---

<sup>147</sup> Disponível aos 1:05 no link <https://www.youtube.com/watch?v=0Y8EPxXLKqA> Acesso em 12/2/18.

membros da LIESA, ou ainda, “reduzir uma excessiva visão mecanicista a respeito de competições” (McCormick, 2009, p.7)

Lisa McCormick afirma que competições musicais<sup>148</sup> são vistas como uma forma de distribuir o capital simbólico, isto é, prestígio, mas também são um meio de agregar valor ao produto cultural:

“it would prematurely assume that the music competition is merely a strategic resource for increasing the value of a cultural and commercial commodity. In the end, this reduction would lead to an overly mechanistic view of the competition, blinding us to the ongoing struggles over its legitimacy in the public sphere.” (Ibid.).

Isso nos leva a mais um possível fator de ambiguidade e tensão em relação à função do julgamento. Sob o ponto de vista da LIESA, que produz o desfile, a competência e a participação dos julgadores é considerada como um recurso estratégico essencial para a manutenção e venda do espetáculo. Porém se for de uma exigência exagerada, esta competência pode até não contribuir com a qualidade do espetáculo. Por outro lado, caso seja de benevolência excessiva, poderá homogeneizá-lo. O maestro Jesus Figueiredo, que foi julgador de bateria em 2010, conta que na entrevista com o Presidente da LIESA, este lhe falou que o objetivo em o ter como julgador seria com o objetivo de contribuir para a melhoria técnica e artística do desfile. Um dos indícios para esta hipótese foi encontrado no caderno de julgamento de 1987, onde a LIESA e a RIOTUR recomendam que a quantidade de notas dez não seja atribuído a mais do que a metade do número de escolas a desfilar.

Falou-se aqui da relação dialógica entre as principais vozes envolvidas na performance da bateria, mas há vozes internas que se encontram em permanente diálogo e que integram o processo autoetnográfico da pesquisa. Elas se referem àquilo que enquanto pesquisador alterou minha maneira de julgar e também àquilo que enquanto julgador alterou minha maneira de pesquisar. Nesse sentido, avalio como positiva a minha experiência como pesquisador reificado na posição de julgador, pois de certa forma me foi possível apropriar da conduta exigida pela LIESA, no sentido de ter que ser um *outsider*, e ao mesmo tempo tendo que falar a linguagem nativa. Deduzo, então, que a preocupação da LIESA acaba sendo mais com uma

---

<sup>148</sup> A autora se refere a competições de solistas de música de concerto, mas entendo que exista correspondência, em termos de representações individuais e coletivas, às competições entre associações musicais voluntárias ainda mais quando estas integram uma cadeia econômica altamente integrada.

concordância ética do que estética. O emprego de termos não usuais aos ritmistas e o uso de transcrições rítmicas para comprovar as justificativas gerou desconforto e estranhamento, tendo o Presidente da Mangueira me solicitado no curso para julgadores em 2013, que evitasse a escrita musical porque os ritmistas não sabiam ler notação musical.

Se por um lado me senti confortável por ser bem recebido pelos mestres, por outro lado, os casos de observação participante relatados têm caráter anedótico, pois eu, como julgador, produzi casos para estudo. Apesar do acolhimento, não me senti à vontade para perguntar aos mestres sobre certas questões envolvendo as noções que os ritmistas têm a respeito dos julgadores, e sobre o que pensam sobre sua capacidade de perceber o quadro sonoro, ou mesmo se eles acham que o julgador simularia erros da bateria que não houveram. Desse modo, obtive respostas mais panorâmicas através de informantes de campo.

Minha participação como julgador contribuiu também para a noção de que as baterias mais pontuadas não são consideradas as mais ousadas e sim as mais técnicas. Esse resultado vai, de certa maneira, contra a ideia de modernidade disseminada pela LIESA. Em relação a isso, Capitão Guimarães, um dos principais incentivadores desta noção, questionou, durante o curso de julgadores em 2018: “Por que diminuíram as justificativas por falta de criatividade? Ou as baterias estão muito boas ou os julgadores não têm noção do que seja criatividade.”

A meu ver, a ideia de tecnicidade ficou associada à performance padronizada, principalmente quanto ao item de sincronia como mostrou a tabela 6.2. na página 166.

Nesse sentido, o campo da cognição musical poderia contribuir para futuras pesquisas sobre a prática musical das baterias, pois o julgamento lida com aspectos importantes da percepção sonora e musical que fugiram ao escopo da presente pesquisa. Tal campo de conhecimento poderia colaborar com o entendimento de como certos parâmetros musicais e sonoros poderiam influenciar no modo com o qual os julgadores percebem a performance. Ou seja, trata-se de como certas características acústicas tornariam mais ou menos evidentes certas nuances da performance, já que esta lida com aspectos dimensionais profundos e impactantes quanto ao volume, espaço e tempo devido ao grande número de envolvidos na competição.

Espero que minha pesquisa venha também a colaborar com outros

pesquisadores que, porventura, não ocupem o papel que ocupei, ou seja, pessoas que não exerçam a função de julgadores. Desse modo, suas investigações poderão superar os entraves políticos e sociais com os quais tive que lidar.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. **Autoethnography, Understanding Qualitative Research**. Oxford University Press, 2015.

AESCRJ. **Escolas de Samba em Desfile. Manual dos Julgadores das Escolas de Samba do Grupo de Base da Cidade do Rio de Janeiro**, 1993.

AGAWU, Kofi. **Representing African Music. Post notes, Queries, Positions**. Routledge. New York and London, 2003.

AGUIAR, Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar; ANDRADE, Regina Glória Nunes. **Velha Guarda do Samba Carioca: Uma Etnografia da Memória Através das Festas**. 2014.

AMORIM, Lino Cameniestzki. **As baterias de escola de samba cariocas do grupo especial: trabalho acústico e os impactos do concurso sobre o seu caráter humanizador**. 2014. Dissertação de Mestrado em Musicologia. CLA - Escola de Música. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

AMORIM, Sara Passabon. Prática performativa do Caxambu: um espaço de múltiplas experiências. VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2011.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

\_\_\_\_\_. JÓRIO, Amaury. **Escolas de Samba em Desfile: Vida, Paixão e Sorte**. Rio de Janeiro: Poligráfica Editora, 1969.

ARAUJO, Samuel Mello Junior. **Acoustic labour in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. Tese de doutorado, University Illinois Urbana Champaign, 1992.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo Capa Comum**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

AVORGBEDOR, Daniel. Competition and conflict as a framework for understanding performance culture among the urban Anlo-Ewe. **Ethnomusicology**, vol. 45, n. 2. p. 260-282, spring/summer, 2001.

BAKTHIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

BARBOZA DA SILVA, Marília T.; SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela—traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

BARROS, Felipe. **Na bossa da bateria: inovação, performance e drama social na Acadêmicos do Salgueiro**. 2016. 472 f. Tese de Doutorado em Etnomusicologia. Escola de Música, CLA - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as *jazz bands* e a batucada de samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.70, p. 59-77, ago.2018.

\_\_\_\_\_. **As sínteses de Edson Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento dos padrões de samba na Bateria.** São Paulo, 2009. Dissertação de Mestrado em Música—Universidade Estadual de Campinas. In: LEPPAUS, Arthur Telles. **A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria.** Rio de Janeiro, 2018. Dissertação de Mestrado em Música—Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BECKER, Gabriela Liedtke. ETNOGRAFANDO UM CTG (CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS) NA REGIÃO DE CURITIBA: processos de fabricação e espetacularização das *tradições* in **Áltera — Revista de Antropologia**, João Pessoa, v. 2, n. 3, p. 148-165, jul. / dez. 2016.

BELL, David. The art of judgement. *Mind*, New Series, Vol. 96, No. 382 (Apr. 1987), pp. 221-244. Oxford University Press, 1987.

BOSCARINO Alberto Jr. **O apito no samba: os diferentes matizes do samba-enredo na cidade do Rio de Janeiro.** Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. Publicado originalmente em *L'Arc*, nº 72, 1978. A presente versão ampliada foi publicada em *Journal of Classical Sociology*, vol. 13, nº 2, maio de 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002013000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000200008) Acesso em 1 jan. 2020.

BRASIL, Eric. Cucumbis Caranavalescos: Áfricas, Carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880) **Afro-Ásia**, 49. pp. 273-312, 2014.

\_\_\_\_\_. **Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920).** Tese de Doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 2016.

BRASIL, Pérsio Gomyde. **Da Candelária à Apoteose - 4 décadas de paixão. Guia comentado Grupo Especial RJ 1970-2010.** Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010.

BRÍGIDA, Miguel Santa. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. V.11, n.1, 2010.

BRUINDERS, Sylvia. 'This is our Sport!' Christmas band competition and the enactment of an ideal community. **SAMUS**, vol. 26-27 n. 1, p. 110-126. 2006- 2007. Disponível em: <<https://journals.co.za/content/journal/samus1>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** Ed. Lumiar. Rio de Janeiro, 1996.

CADDEN, Jerry. Policing Tradition: Scottish pipe band competition and the role of the

composer, In: STOKES, M.; BOHLMAN, P. V. (ed.) **Celtic Modern: Music at the Global Fringe**. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press Inc., 2003.

CANDEIA & ISNARD. **Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Ed. Lido, 1978.

CARPENTIER, Alejo. **La musica en Cuba**. Colecion Popular. Fondo de Cultura Economica, México, D.F., 1993.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 5, n.11, p.53-91, out.1999.

\_\_\_\_\_. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol. 21 (1), p. 39-76, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval, dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1992.

CAVALCANTI \_\_\_\_\_. Os sentidos do espetáculo. **REVISTA DE ANTROPOLOGIA**, São Paulo, USP, V. 45 nº 1, 2002.

\_\_\_\_\_. Sobre rituais e performances: Visibilidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. **Revista ANTROPOLOGICAS**, ano 14, vol.21(1): 99-127 (2010).

\_\_\_\_\_. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CHANG, Hewon. **Autoethnography**: in Autoethnography as a Method. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, p. 43-57, 2008.

CHERNOFF, John Miller. **African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms**. The Chicago University Press. Chicago and London, 1979.

CHINELLI, Filippina; DA SILVA, Luiz Antônio Machado da Silva. O vazio da ordem: Relações políticas e organizacionais entre escolas de samba e jogo do bicho. **Revista do Rio de Janeiro** nº 1 [5]. Rio de Janeiro: UERJ/CEP-Rio, p. 42-52, 1993.

COELHO, William. **Congada de São Benedito de Cunha—SP: Um passeio por suas raízes e sua música**. Dissertação de Mestrado em etnomusicologia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

COUTINHO. Eduardo Granja. C. **Os cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CUNHA, Mariana Carneiro da. **Transmissão de saberes na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel**. Dissertação de Mestrado em

Etnomusicologia. Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1979.

DANTAS, Andréa Stewart. O tamborim e seus devires na linguagem dos sambas enredo. **Revista da ABEM**. Número.6, p.17-33, setembro 2001.

DAVIES, Charlotte Aull. **Reflexive Ethnography: a guide to researching selves and others**. Routledge. London and New York, 1999.

DELAMONT, Sara. The only honest thing: autoethnography, reflexivity and small crises in fieldwork, **Ethnography and Education**, 4:1. p. 51-63, 2008.

DE MORAIS, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1958.

DIAS, Paulo. Formação de um Repertório Corporal Antecedente à Prática de Mestre-sala e Porta-bandeira nas Escolas de Samba - Rio de Janeiro, séculos XIX—XX. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 52-84, maio 2017.

DOS SANTOS, Arildo Colares. **Aprendiz de samba: oralidade corporalidade e as estruturas do ritmo**. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, 2018.

DUDLEY, Shannon. Creativity and Control in Trinidad Carnival Competitions. **The World of Music**, vol. 45, n. 1, p. 11-33, 2003.

EDITORIA GLOBO. **Dicionário de Sociologia**. Porto Alegre: Globo, 1974.

EFEGÊ, Jota. **Ameno Resedá, o Rancho que virou Escola**, Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.

ERLMANN, Veit. Migration and Performance: Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890-1950. **Ethnomusicology**. Vol.34, no.2. Spring/summer 1990.

\_\_\_\_\_. **Nightsong: performance, power, and practice in South Africa**. London: The University of Chicago Press, 1996.

ELIAS, Norbert.; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Lisboa: Difusão, 1992. *In*: Marques et al. A transição do esporte moderno para o esporte contemporâneo: tendência de mercantilização a partir do final da guerra fria. Primeiro Encontro da Associação Latinoamericana de Estudos Socioculturales del Esporte. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, 30 de outubro a 1 de novembro de 2008.

FARACO, Carlos Alberto. Linguagem & Diálogo—**As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Parábola Editorial. São Paulo. Resenhado por Dulce Elena Coelho Barros, 2009.

FELD, Steven. **Music Grooves: essays and dialogues**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.



FERNANDES, Manuel da Nóbrega. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Coleção Memória Carioca, Vol.3. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de ouro do carnaval brasileiro**. Ediouro. Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. Inventado carnavais: **O surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e Outras Questões Carnavalescas**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. TURANO, Gabriel. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

FERREIRA, Júlio César Valente. O Diálogo entre Modos de Fazer e Modos de Impor: o desafio da fronteira entre arte e engenharia nos carros alegóricos do carnaval carioca. Dossiê Arte do Carnaval Arquivos do CMD, Volume 6, N.1. Jul./Dez. 2017.

FILHO, Valdemiro Severiano; ASSUNÇÃO, Luiz. A bateria “nota dez” da escola de samba balanço do morro: se for pra “chupar sangue”, é melhor pedir “arrego”. In: Reunião Brasileira de Antropologia. 30. 2016. João Pessoa. **Artigo**. João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: <http://www.30rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPljtzOjQ6IjI3NjEiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiNDUxNGM4ZTgwMmY4YWl0OTA2NjQwZTU0NmI1YmU0OTQiO30%3D>> Acesso em: 25 jun. 2018.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Dicionário de Ciências Sociais**. 2. ed. Rio de Janeiro, 1987.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. Annablume; FAPESP. São Paulo, 2005.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16, 2006.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **O TOQUE DO GÃ: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro**. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2003.

FRITH, Simon. **Performing rites**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. Ed. UNESP. São Paulo, 2002.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)**. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de PósGraduação do Departamento de História Social. Universidade de São Paulo. (2015)

GOERTZEN, Chris. Fiddling for Norway: Revival and Identity. **The World of Music**, vol. 40, n. 2, p. 113-115, 1998.

GUILLOT, Gerard. Uma perspectiva musicológica analítica a serviço de uma compreensão aprofundada do maracatu de baque virado. UFPE, 2012.

HAÜPTLI, Paulo Rogério. **O Contrato Social, segundo Rousseau**. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Faculdade de São Bento, 2016.

IKEDA, Alberto T. O Carnaval dos surdos. São Paulo: **O Estado de São Paulo** - Caderno de sábado, 29 fev. 1992.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de Sociologia**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

JUNIOR, Mauro Cordeiro de Oliveira. Carnavalescos e as escolas de samba S.A.: Produção simbólica, indústria cultural e mediação. CS Online—**Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n. 24 (2017) Dez., pp. 1-309. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17463>. Acesso em 17 jan. 2018.

JÚNIOR, J. Muniz. **Do Batuque à Escola de Samba (Subsídios para a história do Samba)**. Ed. Símbolo: São Paulo, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1995.

KEIL, Charles. Participatory discrepancies and the power of music. **Cultural Anthropology**. vol. 2, n. 3, p. 275-283, ago. 1987.

\_\_\_\_\_. FELD, S. **Music Grooves: Essays and Dialogues**. University of Chicago Press, 1994.

KUBIK, Gerhard. **Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas**. Edição 10 de Estudos de antropologia cultural, Portugal Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar. Universidade de Michigan, 1979.

KUIJLAARS, Antoinette. **Itinerâncias: Uma Etnografia de três baterias de Grupo Especial no Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de PósGraduação em Sociologia e Direito, Universidade Federal Fluminense, 2009.

LEOPOLDI, José. Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2010.

LIESA, Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, **Manual do Julgador: Grupo Especial**. Rio de Janeiro, 1989 a 2019.

LIESGA, Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo de Acesso, **Manual do Julgador: Grupo de Acesso**. Rio de Janeiro, 1995.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África: história dos**

**maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2010).** 2010. 419 f. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2010.

LUCAS, Glaucia. **Os sons do Rosário - o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá.** Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002.

Mc CORMICK, Lisa. Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition. **Sociology**. Volume 3(1): 5–30. SAGE Publications. Los Angeles, London, 2009.

MARQUES, Renato Francisco Rodrigues; GUSTAVO, Luís Gutierrez; ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de. Transição do esporte moderno para o esporte contemporâneo: tendência de mercantilização a partir do final da guerra fria. In: I Congresso Latinoamericano de Estudios Socioculturales Del Deporte - ALESDE. 1. 2008. Curitiba. **Artigo**. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MESTRINEL, Francisco de Assis. **A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana.** Dissertação de Mestrado apresentada no programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2009

MINAS GERAIS. Associações comunitárias: guia prático e dúvidas frequentes. **Ministério Público do Estado de Minas Gerais - CIMOS**, jun. 2010.

MORAIS FILHO, Evandro de. (coord.); FERNANDES, Florestan. (org.) **Georg Simmel: Sociologia**. São Paulo Ática, 1981.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira. **Método Dalcroze: educação musical para o corpo e a mente.** Monografia de Monografia apresentada para conclusão da disciplina "Tópicos em Educação Musical": Música e Educação Tradição e contemporaneidade. Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Estadual Paulista, 2003.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século vinte.** Rio de Janeiro: Forense, 1967.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África.** 2ª edição. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. Rio de Janeiro, 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** Terceira Margem: São Paulo, 2000.

NKETIA, J.H. Kwabena. **The music of Africa.** New York, W.W. Norton. New York, 1974.

NOÏN, Charles. **By the right, quick march: the impact of competition on pipers and piping in Northern Ireland.** 2007. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia.

Queen's University of Belfast, Belfast. 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: Estrutura sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**. Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 22-23, 87-109, 1999/2000/2001.

PRADO, Yuri. **Estruturas musicais do Samba-Enredo**. Tese de Doutorado em Musicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2018.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma Etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro - o vivido e o mito**. 1ª edição, São Paulo, Editora Brasiliense

REGO, Paulo Costa. A arte no pensamento de Kant. In: Seminários Internacionais Museu Vale. Publicado em 5 de novembro de 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY\\_Ws](https://www.youtube.com/watch?v=OmbZkHoY_Ws) Acesso em 1 jul. 2018.

ROSA, Pedro Ubirajara. O caráter composicional dos carros alegóricos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 10. n. 2, nov. 2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917—1933)**. Zahar Editora. Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. **O paradigma do tresillo**. Revista Opus 8. Fev. 2002.

\_\_\_\_\_. **Transformações do samba carioca no século XX**. Artigo, SEM DATA.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão. Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. KBR editor digital LTDA. Petrópolis, 2011.

SANTOS, Lucas Vinício de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016.

SANTOS, Sílvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. PLURAL, **Revista do Programa de Pós -Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v.24.1. p.214-241, 2017.

SCALES, Chris. Powwows, intertribalism, and the value of competition. **Ethnomusicology**, vol. 51, n. 1, p. 1-29, winter, 2007.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, Maio/Jun/Jul/Ago, Nº20, p. 60-70, 2002.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. Organizador: Evaristo de Moraes Filho. Coordenador: Florestan Fernandes. Ed. Ática S.A. São Paulo, 1983.

SNYDER, Bob. **Music and Memory, an Introduction**. ISBN 0-262-19441-4, 2001.

STILMAN, Amy Ku'Uleialoha. Hawaiian Hula competitions: event, repertoire, performance, tradition. **The Journal of American Folklore**, vol. 109, v. 434, p. 357-380, fall, 1996.

TAKIMOTO, Tatiana. Afinal, o que é uma comunidade de prática. Blog da SBGC. São Paulo, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.sbgc.org.br/blog/afinal-o-que-e-uma-comunidade-de-pratica>> Acesso em: 25 jun. 2018.

TENZER, Michael (ed.). **Analytical Studies in World Music**. Oxford University Press, 2006.

TEMPERLEY, David. Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory. **Ethnomusicology**. Vol.44, N.1, p.65-96, winter, 2000.

THEODORSON, George. A. **A Modern Dictionary of Sociology**. New York: Ty Crowell Co., 1969.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho S.A., 1995. In: SANTO, SPIRITO. **Do Samba ao Funk do Jorjão. Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. KBR editor digital LTDA. Petrópolis, 2011.

\_\_\_\_\_. **Primeiras lições de samba e outras mais**. 1ª Edição: Curitiba. Instituto Glória ao Samba/Banquinho publicações, 2018.

TURINO, Thomas. **Music as social life: The politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

VALDELI, Carvalho da Costa. **Cabula e macumba**. Síntese Nº 41 (1987) - Pag. 65-85, 1987.

VARGAS, Lisete Arnizaut de. **Comissão de frente: exibição e recepção dos desfiles de carnaval**. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 540-557, 2017.

VIZEU, Carla Maria de Oliveira. **O samba-enredo carioca e suas transformações nas décadas de 70 e 80: Uma análise musical**. Dissertação de mestrado em música. Universidade Estadual de, Campinas, São Paulo, 2004.

WEBER, Marx. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**, Edusp — Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

WENGER, Etienne; McDERMOTT, Richard; SNYDER, William. M. **Cultivating Communities of Practice**. Boston: Harvard Bussiness School Press, 2002.

## APÊNDICE A

## Mocidade 98 (samba enredo)

§ (chorus)  
 rhythm enters on D.S.  
 (with chocalho)

repique  
 tamborim  
 surdo

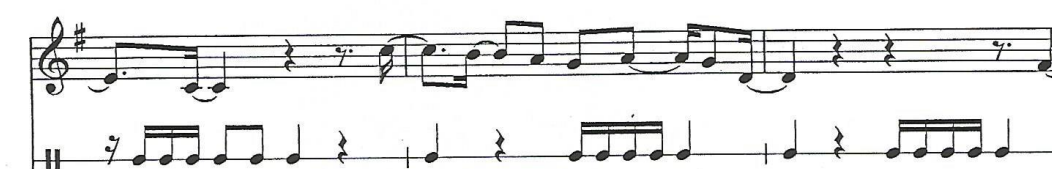
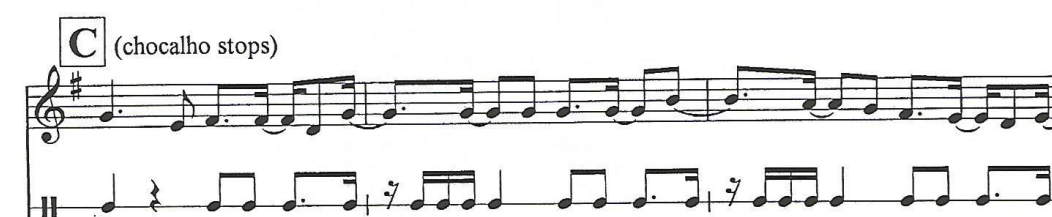
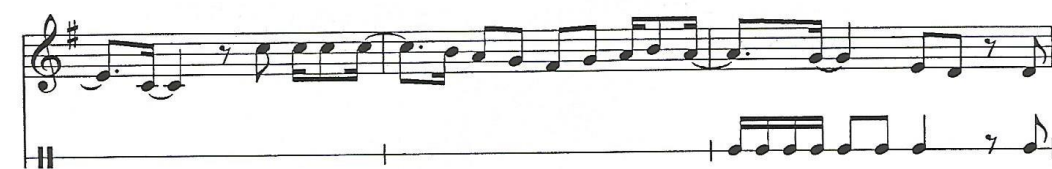
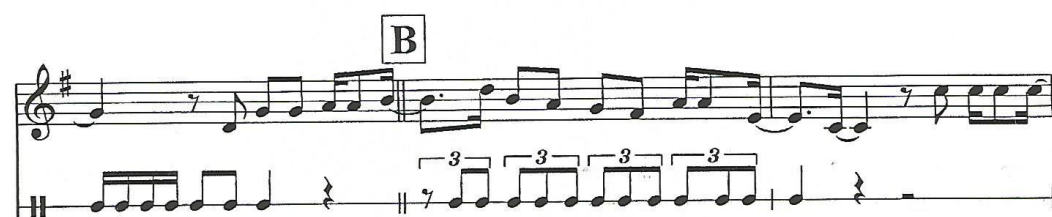
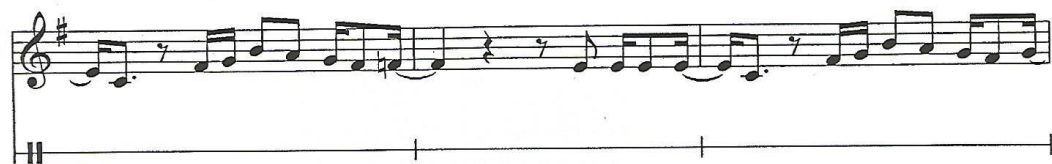
A

rhythm  
 enters

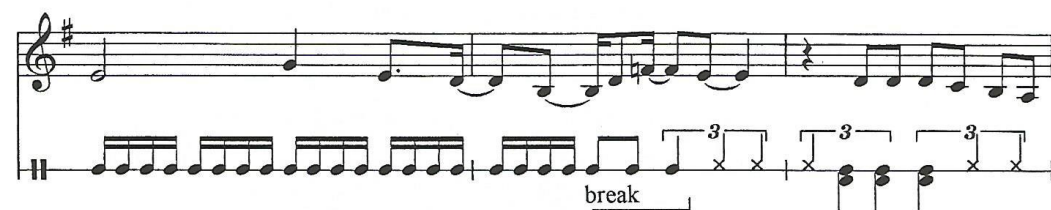
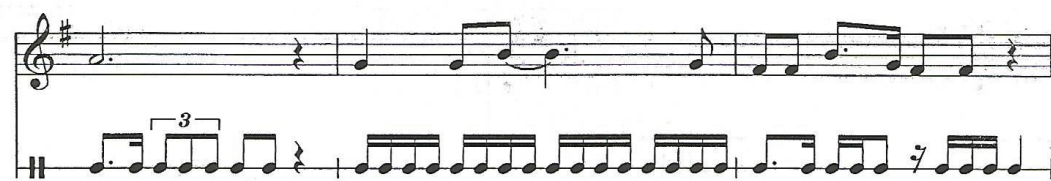
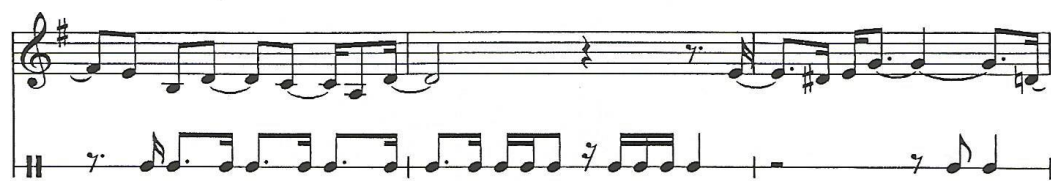
etc...

subida de tamborim

2









## APÊNDICE B

## Mocidade 2017

3  
 Verso 1

Voz  
 Fui ao deserto rincar o meu tambor...

Tamborim  
 Caída de 1ª  
 (1x)  
 (2x) Caixas

Chocalho  
 Repique chama

4  
 Voz  
 Subida 3 3 3 3 3 3 3 3

Tamb.  
 4 3 3 3 3 3 3 3

Cho.  
 3 3 3 3 3 3 3 3

6  
 Voz  
 6 3 3 3 3 3 3 3

Tamb.  
 6 3 3 3 3 3 3 3

Cho.  
 3 3 3 3 3 3 3 3

2

Mocidade 2017

8

Voz

Tamb.

Cho.

10

Voz

Tamb.

Cho.

12

Voz

Tamb.

Cho.

Detailed description: The image shows a musical score for three parts: Voz (Voice), Tamb. (Tambourine), and Cho. (Chorus). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (8, 10, 12). The Voz part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Tamb. and Cho. parts are written in a single staff with a double bar line and a key signature of one flat. The Tamb. part consists of a continuous eighth-note pattern. The Cho. part consists of a continuous eighth-note pattern. The Voz part has a melody that changes in each system. The first system (measures 8-9) shows the Voz part starting with a melody that includes a sharp sign. The second system (measures 10-11) shows the Voz part with a melody that includes a sharp sign. The third system (measures 12-13) shows the Voz part with a melody that includes a sharp sign. The Tamb. and Cho. parts are continuous throughout the entire score.

The musical score is written for three parts: Voz (Voice), Tamb. (Tambourine), and Cho. (Chorus). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (15, 17, and 19).

**System 1 (Measures 15-16):**

- Voz:** Measure 15 starts with a whole rest. Measure 16 contains a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a half note F.
- Tamb.:** Measure 15 has a complex rhythmic pattern with accents. Measure 16 has a continuous eighth-note pattern.
- Cho.:** Both measures 15 and 16 feature a continuous eighth-note pattern.

**System 2 (Measures 17-18):**

- Voz:** Measure 17 contains a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a half note F. Measure 18 contains a half note E, a quarter note D, a quarter note C, and a half note B.
- Tamb.:** Both measures 17 and 18 feature a continuous eighth-note pattern.
- Cho.:** Both measures 17 and 18 feature a continuous eighth-note pattern.

**System 3 (Measures 19-20):**

- Voz:** Measure 19 starts with a whole rest. Measure 20 contains a half note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a half note F.
- Tamb.:** Measure 19 has a complex rhythmic pattern with accents. Measure 20 has a continuous eighth-note pattern.
- Cho.:** Both measures 19 and 20 feature a continuous eighth-note pattern.

4

Mocidade 2017

22

Voz

Tamb.

Cho.

24

Voz

Tamb.

Cho.

26

Voz

Tamb.

Cho.

Detailed description: The image shows a musical score for three parts: Voz (Voice), Tamb. (Tambourine), and Cho. (Chorus). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (22, 24, and 26). The Voz part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Tamb. and Cho. parts are written in a single staff with a double bar line and a key signature of one flat. The Voz part features a melody with various note values and rests. The Tamb. and Cho. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The score is for measures 22 through 28.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Voz (Voice), Tamb. (Tambourine), and Cho. (Chorus). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 29-30):**

- Voz:** Starts at measure 29 with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. Measure 30 begins with a half note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4.
- Tamb.:** Measures 29-30 consist of a continuous eighth-note pattern: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Cho.:** Measures 29-30 consist of a continuous eighth-note pattern: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

**System 2 (Measures 31-32):**

- Voz:** Measure 31 starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note F4. Measure 32 begins with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, Bb3, and A3.
- Tamb.:** Measure 31 has eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. Measure 32 continues the eighth-note pattern from System 1.
- Cho.:** Measures 31-32 continue the eighth-note pattern from System 1.

**System 3 (Measures 33-34):**

- Voz:** Measure 33 starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note F4. Measure 34 begins with a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, Bb3, and A3. The text "Abre-te sésamo..." is written below the staff.
- Tamb.:** Measure 33 has eighth notes G4, A4, Bb4, and A4, followed by a quarter rest. Measure 34 continues the eighth-note pattern from System 1.
- Cho.:** Measures 33-34 continue the eighth-note pattern from System 1.

A box labeled "Refrão 1" is positioned above the Voz staff at the start of measure 33.

6

Mocidade 2017

41

Voz

Tamb.

Cho.

43

Voz

Tamb.

Cho.

45

Voz

Tamb.

Cho.

8

Mocidade 2017

47

Voz

Tamb.

Cho.

49

Voz

Tamb.

Cho.

Verso 2

*Chegou...*

52

Voz

Tamb.

Cho.



56

Voz

Tamb.

Cho.

60

Voz

Tamb.

Cho.

64

Voz

Tamb.

Cho.

Refrão 2

*Brilha o cruzeiro do sul...*

10

Mocidade 2017

67

Voz

Tamb.

Cho.

70

Voz

Tamb.

Cho.

72

Voz

Tamb.

Cho.

74

Voz

Tamb.

Cho.

76

Voz

Tamb.

Cho.

78

Voz

Tamb.

Cho.

12

Mocidade 2017

80

Voz

Tamb.

Cho.

81

**Fine**

Voz

Tamb.

Cho.

*Fui ao deserto roncar o meu tambor...*

The musical score is written for three parts: Voice (Voz), Tambourine (Tamb.), and Chorus (Cho.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 80. The Voice part has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The Tambourine and Chorus parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 81. The Voice part has a final melodic phrase ending with a double bar line and a 'Fine' marking. The Tambourine and Chorus parts continue their rhythmic pattern. The lyrics 'Fui ao deserto roncar o meu tambor...' are written below the final vocal line.

## APÊNDICE C

### Portela 2018 - Tamborim, Agogô e Chocalho

link: <https://www.youtube.com/watch?v=nhDpxj7jnKw>

0:3 - 2:35

Tamborim 

Agogô 

Chocalho 

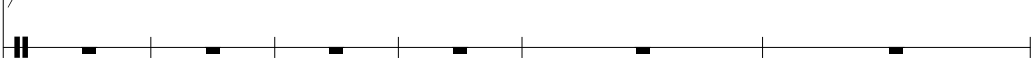
Voz guia 

Lá vem Por - te-la


7 **Chamada de Repique**

Tbm. 

Ag. 

Ch. 

13 

13 

13 

2

Portela 2018 - Tamborim, Agogô

18

Tbm.

18

Ag.

18

Ch.

22

Tbm.

22

Ag.

22

Ch.

26

Tbm.

26

Ag.

26

Ch.

## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

3

30

Tbm.

30

Ag.

30

Ch.

34

Tbm.

34

Ag.

34

Ch.

37

Tbm.

37

Ag.

37

Ch.

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Tamborim (Tbm.), Agogô (Ag.), and Choro (Ch.).  
System 1 (Measures 30-33):  
- Tbm.: Measure 30 starts with a rest, followed by a series of eighth notes. Measure 31 continues with eighth notes. Measure 32 has a rest. Measure 33 has a rest.  
- Ag.: Measure 30 starts with a rest, followed by eighth notes. Measure 31 continues with eighth notes. Measure 32 has a rest. Measure 33 has a rest.  
- Ch.: Measure 30 has a rest. Measure 31 has a rest. Measure 32 has a rest. Measure 33 has a rest.  
System 2 (Measures 34-36):  
- Tbm.: Measure 34 starts with a rest, followed by eighth notes. Measure 35 continues with eighth notes. Measure 36 has a rest.  
- Ag.: Measure 34 starts with a rest, followed by eighth notes. Measure 35 continues with eighth notes. Measure 36 has a rest.  
- Ch.: Measure 34 has a rest. Measure 35 has a rest. Measure 36 has a rest.  
System 3 (Measures 37-39):  
- Tbm.: Measure 37 has a rest. Measure 38 has a rest. Measure 39 has a rest.  
- Ag.: Measure 37 has a rest. Measure 38 has a rest. Measure 39 has a rest.  
- Ch.: Measure 37 has a rest. Measure 38 has a rest. Measure 39 has a rest.

4

## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

40

Tbm.

40

Ag.

40

Ch.

The image shows a musical score for three parts: Tbm., Ag., and Ch. The score is for measures 40-42. Tbm. and Ch. have whole rests with repeat signs. Ag. has a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes.

43

Tbm.

43

Ag.

43

Ch.

43

V.g.

Vi - xi Ma - ri - a

46

Tbm.

46

Ag.

46

Ch.



## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

5

50

Tbm.

Ag.

Ch.

54

Tbm.

Ag.

Ch.

V.g.

Che-ga cri - ança

58

Tbm.

Ag.

Ch.

6

## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

62

Tbm.

62

Ag.

62

Ch.

62

V.g.

É le-ga-do é união

66

Tbm.

66

Ag.

66

Ch.

71

Tbm.

71

Ag.

71

Ch.

## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

7

74

Tbm.

74

Ag.

74

Ch.

74

V.g.

Lá vem Por - te - la

77

Tbm.

77

Ag.

77

Ch.

8

## Portela 2018 - Tamborim, Agogô

82

Tbm.

82

Ag.

82

Ch.

82

V.g.

Lá vem Por - te-la

86

Tbm.

86

Ag.

86

Ch.

89

Tbm.

89

Ag.

89

Ch.

# APÊNDICE D

## Acadêmicos do Salgueiro

Bateria 2016

### A ÓPERA DOS MALANDROS

La roi ê      Mo juo ba a a xé sa ve o po vo de fê

TAMB

CH

CX

REP

S 3ª

S 2ª

SURDO 1ª

5

8

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

11

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

14

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

17

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

1º REFRÃO

É fi - lho da

19

TAMB 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

22 sorte

TAMB 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 



25

TAMB 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

28

TAMB 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

32

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

PARTE B

O sam ba va di

35

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

39

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

43

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

Eu vou

47

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

50

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

54

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

ÚLTIMO REFRÃO

57

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

60

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

61

62

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>


SURDO 1<sup>a</sup>


63


## ÚLTIMO REFRÃO


É que eu malandro


64


TAMB 


CH 


CX 


REP 


S3ª 


S2ª 


SURDO 1ª 


CH 


CX 


REP 


S3ª 


S2ª 


SURDO 1ª 


CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

67

TAMB 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

CH 

CX 

REP 

S3ª 

S2ª 

SURDO 1ª 

72 La roi è  $\emptyset$

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

## PARTE B

Bossa N°1

76

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>



79

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

82

AFRO

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

85

TAMB

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

87

ÚLTIMO REFRÃO  
16 RITMO

PARTE A

Bossa Nº2

TAMB

CH

CX

REP

S3ª

S2ª

SURDO 1ª

92

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

Bossa Nº3

96

TAMB

CH

CX

REP

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

100

TAMB

CH

CX

S3<sup>a</sup>

S2<sup>a</sup>

SURDO 1<sup>a</sup>

The musical score is written for six percussion instruments: TAMB, CH, CX, S3<sup>a</sup>, S2<sup>a</sup>, and SURDO 1<sup>a</sup>. The score is in 4/4 time and consists of 10 measures. The TAMB, CH, and CX parts play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The S3<sup>a</sup>, S2<sup>a</sup>, and SURDO 1<sup>a</sup> parts play a simpler pattern of quarter and eighth notes.

## ANEXO 1

R I O T U R S.A.  
EMPRESA DE TURISMO DO ESTADO DA GUANABARA

## Q U E S I T O S

ESCOLAS DE SAMBA:

BATERIA : BATIDA CARACTERÍSTICA. VIGOR. DINÂMICA DE RÍTMO.

MELODIA: COMBINAÇÃO DE SONS SUCESSIVOS, DEFININDO O TEMA DO SAMBA-ENREDO. ENTOAÇÃO.

HARMONIA: COMPORTAMENTO DA ESCOLA DIANTE DO RITMO, DO CANTO E DA EVOLUÇÃO.

EXIBIÇÃO DO MESTRE-SALA E DA PORTA-BANDEIRA:

GRAÇA E BELEZA DO PAR. ÍNTIMA RELAÇÃO NA COORDENAÇÃO DE MOVIMENTOS.

FANTASIA: BOM GOSTO. ORIGINALIDADE. COLORIDO. EFEITO EM CONJUNTO. DE ACORDO COM O ENREDO. IMAGINAÇÃO CRIADORA. CONFECÇÃO.

COMISSÃO DE FRENTE:

ATITUDE GENTIL NO CUMPRIMENTO AO PÚBLICO. FANTASIADA OU UNIFORMIZADA. BELEZA. PROPRIEDADE, sobretudo classe.

EVOLUÇÃO: ORIGINALIDADE NA COREOGRAFIA. PRECISÃO. AGILIDADE. BELEZA. O MOVIMENTO DEVERÁ SER SEMPRE PROGRESSIVO.

ENREDO: HISTÓRICO. TRADICIONAL OU REGIONAL. OBRIGATORIAMENTE TEMAS BRASILEIROS. SUAS ALAS, ALEGORIAS, DESTAQUES, ETC. DEVERÃO SER IDENTIFICADOS.

ALEGORIAS OU ADEREÇOS:

DE LIVRE ESCOLHA. UMA OU OUTRA, OU AMBAS. ORIGINALIDADE E PROPRIEDADE DAS CARRETAS ALEGÓRICAS OU ADEREÇOS. LUZES. MOVIMENTOS. CORES.

LETRA DO SAMBA-ENREDO: NÃO DEVE SER JULGADA COMO PEÇA LITERÁRIA. DEVERÃO SER OBSERVADAS AS SUGESTÕES ENCONTRADAS PELOS COMPOSITORES PARA APRESENTAÇÃO DO TEMA CENTRAL DO DESFILE, NÃO LEVANDO EM CONSIDERAÇÃO PEQUENOS DESLI

## ANEXO 2

R I O T U RJulgamento das Escolas de Samba  
Carnaval de 1976

Com o propósito de aperfeiçoar, tanto quanto possível, o processo de julgamento das escolas de samba, a RIOTUR resolveu aumentar para vinte e sete (27) o número de integrantes do júri que julgará as escolas do 1º grupo, no carnaval de 1976.

O júri será desdobrado em três (3) comissões, que serão dispostas em três palanques, ao longo da pista.

Cada comissão será composta de nove (9) jurados, correspondentes aos nove quesitos a serem julgados. Cada quesito receberá, portanto, três votos.

A fim de assegurar a esses votos uma certa unidade de critério, de vez que cada quesito receberá o voto de três juízes diferentes, a RIOTUR considerou conveniente oferecer aos senhores jurados, a título de contribuição, os elementos fundamentais que devem servir de base à avaliação de cada quesito, de modo a tornar homogêneo o julgamento final.

Para efeito de julgamento, o desfile das escolas de samba deve ser entendido como uma manifestação de arte popular: música, poesia, dança, indumentária, etc, não cabendo, portanto, qualquer juízo ou julgamento de caráter erudito ou acadêmico.

Ressalvando a evolução natural e inevitável que essas artes possam sofrer, é desejo da RIOTUR conservar os valores originais dos desfiles das escolas, de modo a preservar a autenticidade e a tradição de um espetáculo que nasceu do povo, para o povo.

A RIOTUR agradece, de antemão, a colaboração dos jurados a quem vai confiar o julgamento de um espetáculo que figura hoje na lista dos principais eventos turísticos do mundo.

São os seguintes os quesitos a serem julgados;

1) BATERIA

Batida característica. Cadência (andamento) firme, segura. Marcação precisa. Ritmo variado diversificado (bregue, paradas). Equilíbrio sonoro dos diversos grupos instrumentais. Número de figurantes. Roupa.

2) SAMBA-BURRÊDO

Estilo característico. Texto apropriado ao enredo. Adaptação da letra à melodia. Afinação. Tonalidade adequada às vozes femininas e masculinas. Efeito da melodia na massa coral.

3) PORTA BANDEIRA E MESTRE SALA (do ano)

Postura, elegância, graça, leveza, majestade da porta-bandeira. Flexibilidade e variedade de passos do mestre-sala. Cortesia à porta-bandeira. Coordenação dos movimentos do par.

4) HARMONIA

Comportamento da escola em face do ritmo, do canto e da dança. Sincronização, coordenação e entrosamento desses três elementos.

5) FANTASIA

Bom gosto, originalidade.  
Colorido, efeito em conjunto.  
Confecção. Destaques.

6) COMISSÃO DE FRENTE

Roupa ou fantasia. Atitude cortês para o público.